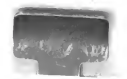
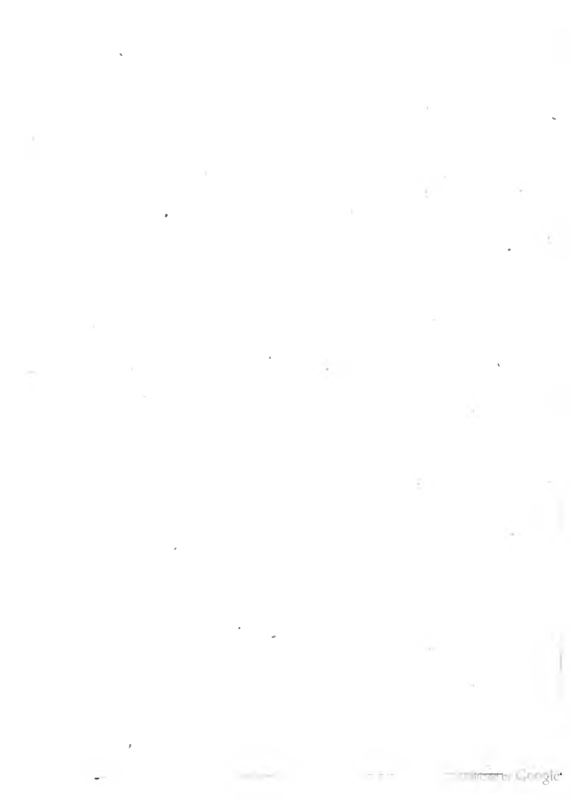


Jahrbücher.





Jahrbücher

des

deutschen National-Vereins

für

Musik und ihre Wissenschaft.

Dritter Jahrgang 1841.

Verantwortlicher Redakteur:
Hofrath Dr. G. Schilling.

Karlsruhe,
Druck und Verlag von Christian Theodor Groos.


BIBLIOTHECA
REGIA

Inhalt.

I. Aufsätze.

II. Kritiken.

Anwendung in verschiedenen Krankheiten. Nebst Anhang: Diätik für Sänger und solche Musiker, welche Blasinstrumente behandeln. S. 101.

Reber, Henri. Deuxième Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 12. S. 52.

Reissiger, C. G. Seconde grande Sonate pour le Pfte. et Vclle. Oeuv. 152. S. 115.

— — — Warum so ferne? Ged. von Wolff. Für eine Sopranst. mit Pfte. und obligatem Violoncell. S. 339.

Reuling, Wilhelm. Großes Trio für Pfte. u. Violoncell. Op. 75. S. 395.

Richter, Ernst. Der 130. Psalm für Sopran, Tenor und Baß mit obligater Orgelbegleitung. Op. 18. Partitur und Stimmen. S. 309.

Rink, Dr. C. H. Neue Reihe von Studien für das Choralspiel. Op. 126. S. 25.

Romberg, Bernhard. La belle Bergère. Piece pour le Violoncelle av. Quatuor ou de Pfte. Oeuv. 68. S. 53.

Röther, Wilhelm. Fünf Alemannische Gedichte von Hebel. Für eine Singst. mit Pfte. Op. 2. S. 258.

Sattler, Heinrich. Sechs Gesänge für 2 Soprane, Ten. u. B. Partitur und St. S. 267.

Scarlatti, Alexander. Misse quatuor vocum, quem juxta exemplar autographum in bibl. vatic. accurat. in partitionem disposuit in locem profert Carolus Proske. S. 370.

Schärtlich, J. C. Gesänge der Potsdamer Liedertafel. Für vier Männerst. Part. u. St. S. 268.

Schlösser, Louis. Sehnsucht nach Italien. Ged. von Döer, für eine Singst. mit Pfte. S. 301.

Schmitt, Jacob. Douleur et Triomphe. Grande Fantasie brillante pour le Piano. Op. 225. S. 28.

Schmitt, Aloys. Die Huldigung der Tonkunst. Musik. Prolog in Form einer Cantate, aufgeführt bei dem pfälzischen Musikfeste in Dürkheim 1841, ged. von Gollmik. Clavierauszug mit Stimmen. S. 259.

Schnabel, Joseph. Trauer-Ode zum Gedächtniß Ihrer Hochs. Maj. der Königin Louise und des Königs Friedrich Wilhelm III. von Preußen. Für eine Singst. mit Begl. der Blaseinstrumente. Partitur. S. 53.

Schnabel, Carl. Fantaisie brillante pour le Piano sur des airs polonais nationaux. Oeuv. 19. S. 203.

Schneider, C. F. Clavierschule. Op. 15. S. 290.

Schneider, Johann. Sammlung von 100 der gebräuchlichsten Choräle für 3 Stimmen (2 Sopr. und Alt oder 2 Ten. u. B.) zum Gebrauch in Schulen und bei Singchören. S. 372.

Schön, Moriz. L'impatience. Caprice ou Piece de Concert pour le Violon. Oeuv. 12. S. 172

— — — Andante et Polacca pour le Violon av. acc. d'Orch. ou de Quatuor ou de Piano. Oeuv. 8. S. 160.

Schubert, Carl. Souvenir de la Hollande. Fantaisie et Variations brillantes pour le Violoncelle av. acc. d'Orch. ou de Piano. Oeuv. 3. S. 70.

— — — Six Caprices de Concert pour le Violoncell seul ou avec acc. d'un second Violoncelle ou de Piano. Oeuv. 5. S. 116.

Sobolewski, Eduard. Der Erlöser. Oratorium nach Worten der heiligen Schrift. Clavierauszug von Bertha Sobolewski. S. 269.

Spohr, Louis. Sonate concertante pour Harpe ou Piano et Violon. Oeuv. 113, 114 und 115. S. 27.

— — — Sechs Lieder und Gesänge für Sopran oder Tenor mit Pfte. 105. S. 259.

— — — Räthselbuft. Frühlingsges. für Tenor mit Pfte. zu vier Händen. S. 339.

Stolze, H. W. Cantate „der Tempel des Herrn. Op. 14. S. 9.

— — — Cantate, nach dem 118 Psalm, zur feierlichen Einführung eines Lehrers. Für eine Solo- und 4 Chor-Stimmen, mit Begl. der Orgel oder des Pfte. Op. 30 S. 63.

Täglichsbeck, Thomas. Sechs Gesänge für vier Männerstimmen mit willkürlicher Pfte.-Begl. Op. 18. Part. u. Stimmen. S. 163.

— — — Variations brillantes pour le Violon av. acc. d'Orch. ou de Piano. Oeuv. 17. S. 179.

— — — Divertissement pour le Violon av. acc. d'Orch. ou de Quatour ou de Piano. Oeuv. 19. S. 179

— — — Divertissement pour Piano et Violon concert. sur la Chaste Suzanne d'Hipp. Monpou. Oeuv. 20. S. 292.

— — — Rondeau pour le cor chromatique dit à Pistons. av. acc. d'Orch., Quat. ou Piano. Oeuv. 21. S. 292.

Taubert, Wilhelm. Deux Sonatines pour le Pfte. Oeuv. 44. S. 61.

— — — Fünf vierst. Lieder für Sopran, A., T. u. B. Op. 48. S. 134

Thalberg, S. Grand Nocturne pour le Piano à 4 mains. Op. 35. S. 28

Theomele. Auswahl vorzüglicher Lieder und Gesänge mit Pfte. Bd. 1 u. 2. 2. Ausg. S. 174.

Thurn, Carl. Acht Gesänge vermischten Inhalts für Männerchor. S. 302.

Tiehsen, Otto. Weihnachtsfeier. Religiöser Gesang nach von Platen, für Sopran mit vierstimmig. Chor und Pfte. Op. 8. S. 172.

— — — Sechs Lieder von Geibel, Kugler und Reinik, mit Pfte. Op. 9. S. 302.

— — — VI. Gedichte von Burns, Eichendorf, Uhland, Vogl und Heine. Op. 7. S. 135.

— — — Waldvöglein, von Vogl. Lied für eine Sopranst. mit Pfte. und Violoncell.

Trendelenburg, Th. Sechs Lieder für eine Tenor- oder Sopranst. mit Pfte. Op. 3. S. 222

Villecker, Franz Joseph. Lehre vom römischen Choralgesange. Zum Gebrauche für Seminarien, Geistliche, Cantoren und Choralisten. 1841. S. 306.

Volkmar, A. V. Wilhelm. Orgelstücke. 3 Hefte. S. 234.

— — — Choralbuch mit Vor- und Zwischenspielen und geschichtl. Anmerkungen. Erste Lief. S. 234.

Voß, Carl. Ne m'oubliez pas! Rhapsodie pour le Piano. Oeuv. 36. S. 371.

— — — Fantaisie de Concert pour le Piano sur des motifs de l'opera „das Nachtlager in Granada“ de C. Kreutzer. Oeuv. 34. S. 372

Wachsmann. Elementarschule für das Pfte., zur Erleichterung und Beförderung des Pianofortespiels geschrieben. 2 Hefte. S. 358.

Weber, Bernhard. Lieder und Chöre zu „Herrmann der Cherusker“ von einem deutschen Componisten. S. 134.

Weber, C. M. v. Quintett Op. 34. für Clarinette und Clavier arrangirt. S. 28

Wehrstein, F. W. C. Baron von. Sehnsucht. Lied für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte und Violoncell. S. 300

Willmers, Rudolph. Serenade erotique pour Piano. Oeuv. 5. S. 11.

Wilsing, Frd. Eduard. Caprice pour le Piano. Oeuv. 6. S. 204.

— — — Fünf Lieder für eine Singst. Op. 5. S. 135.

Winterfeld, C. v. Martin Luthers deutsche geistliche Lieder, nebst den während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen und einigen mehrstimmigen Tonsätzen über dieselben von Meistern des 16. Jahrhunderts. S. 36.

Wittmann, Carl. Six Etudes pour le Piano. Oeuv. 6. S. 252.

Wolf, Johann Friedrich. Melodien der katholischen Lieder und Litaneien, welche im Laufe des Kirchenjahrs in der Cathedrale zu Breslau gesungen werden. Vierstimmig für die Orgel. S. 20.

Wolf, J. C. Louis. Trio für Pfte., Violine und Violoncell. Preisgekrönt und herausgegeben von den Musikvereinen in Mannheim, Heidelberg und Speier. S. 338.

— — — Deuxième Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Oeuv. 13. S. 359.

Zöllner, A. Der deutsche Männerchor. Leicht ausführbare Original-Compositionen. S. 147.

Zundel, J. Leichte Orgelstücke zum Gebrauch als Zwischenspiele bei der Feier des heiligen Abendmahls. Op. 2. Heft 2. S. 84.

III. Nekrologe und Biographien.

Abela, Carl. S. 224.
Barbaja (der Impresar). S. 376.
Bergh, Frl. Gertrude van der. S. 54.
Bischoff, Georg Friedrich. S. 311.
Bornhardt, Johann Heinrich Carl. S. 347.
Dobler, Aloys. S. 294.
Eisold, Contrabassist. S. 168.
Filipowicz, Elisabeth. S. 224.
Fischer, Jacob. S. 261.
Garcia, Pauline und Eugenie. S. 94.
Geibel, Friedrich. S. 56.
Goßmann, Mad. Johanne Constanze, geb. Weinzierl. S. 47.
Griebel, Obolst. S. 303.
Hentschel, Ernst Julius. S. 350.
Hörbader, Franz. S. 366.
Körner, Gotthilf Wilhelm. S. 93.
Lechleitner, Christian Johann. S. 71.
Lehmann, von. S. 56.
Milster, August Ferdinand. S. 270.
Monpou, Hippolyte. S. 254.
Morlacchi. S. 373.
Nicolai, Alexander Gustav Wilhelm. S. 348.
Richter, Ernst Heinrich Leopold. S. 321.
Rolla, Alessandro. S. 376.

IV. Korrespondenz.

V. Feuilleton.

Lesef.: Ouverture zu der Wiener ital. Opersaison aus Saphirs „Humoristen“.
Misc.: Neue Oper. — Preisaustheilung in Copenhagen.

Nr. 21.

Unterhdg.: Field und Percherelle.
Kleine Ztg.: Berlin vom 26. März 1841. — Salzburg vom 1. Mai.

Nr. 22.

Unterhdg.: Field und Percherelle (Fortsetzung).
Kleine Ztg.: Frankfurt a. M. vom 12. Mai. — Stuttgart vom 12. Mai. — Prag vom 2. Mai. — Wien vom 6. Mai. London vom 5. Mai. — Dresden vom 12. Mai. — München vom 14. Mai.
Misc.: Thomas neuester Oper „Carmagnola“. — 23. niederrheinisches Musikfest.

Nr. 23.

Kleine Ztg.: München vom 22. Mai. — Köln vom 23. Mai. — Berlin vom 24. Mai.
Misc.: Tot capita, tot sententia (eine Messe von Cherubini betreffend). — Musikalische Curiosität (der Kastrat Nicolini). — Neue Zeitschrift (musikal. Monatsblatt für Deutschlands Volksschullehrer).

Nr. 24.

Unterhdg.: Field und Percherelle (Schluß).
Kleine Ztg.: Köln vom 1. Juni.
Misc.: Rossini's Stiftungen. — Deutsche Uebersetzungen italienis. Operntexte. — Beethovens Schlachtsinfonie.

Nr. 25.

Unterhdg.: Aileen A-Roon (irisches Volkslied).
Kleine Ztg.: Ludwigsburg vom 1. Juni.
Misc.: Personalien.

Nr. 26.

Kleine Ztg.: London vom 6. Juni. — Paris vom 26. Juni. — Aus der Schweiz vom 9. Juni. — Heidelberg vom 17. Juni.
Lesef.: Reise-Correspondenz von J. P. Lyser, aus „Ost und West.“
Misc.: Methfessel pensionirt. — Neues Oratorium (Noah von Hölzl).

Nr. 27.

Unterhdg.: Aphorismen von Häfer.
Kleine Ztg.: München vom 19. Juni. — London v. 12. Juni. — Nürnberg vom 26. Juni.
Misc.: Erste Pension der Mozartstiftung in Frankfurt an Joseph Bott in Cassel.

Nr. 28.

Kleine Ztg.: Ravensburg vom 28. Juni. — Berlin vom 26. Juni. — Dresden vom 20. Juni.
Misc.: Nautische Concerte. — Todesfälle.

Nr. 29.

Lesef.: Fetis geschichtliche Darstellung der Kunst des Clavierspiels, aus Gazette musicale. — Witthauers Zeitschrift über Nicolai's „Templer.“
Misc.: Musikalische Stenographie.

Nr. 30.

Kleine Ztg.: Bergamo vom 20. Juni. — Hamburg vom 5. Juli.
Lesef.: Zeitschrift „Rosen“ über unsere Jahrbücher. — Die Augsburger Allgem. Zeitung über die Theater in Paris. — Der „Pilot“ über die musikal. Zustände in Berlin.
Misc.: Für den, der es versteht — Cortez in Dresden. — Robert der Teufel auf dem deutschen Theater in London. — Eine Oper von Castil-Blaze. — Rubini kehrt nicht wieder nach Paris zurück. — Neue Oper in Mailand — Neue Claviervirtuosen. — Pauken-Clavier. — Ole Bull zur Ruhe. — Auszeichnungen. — Eine fürstliche Familie auf dem Theater.

Nr. 31.

Unterhdg.: Aphorismen von Wilhelm Häfer (Fortsetzung).
Misc.: Felsen-Harmonika. — Neues englisches Buch über franz. und deutsche Musik und Sitte.

Nr. 32.

Kleine Ztg.: Salzburg vom 14. Juli. — Berlin v. 20. Juli. New-Orleans im Febeuar.
Misc.: Personalien. — Catalani todt (voreilig).

Nr. 33.

Unterhdg.: Aphorismen von Wilhelm Häfer (Schluß).
Kleine Ztg.: Stuttgart vom 10. August. — Berlin vom 3. August. — Dresden v. 4. August. — Mainz v. 30. Juli.
Misc.: Göthe über Musik.

Nr. 34.

Misc.: Göthe über Musik. — Bernhard Romberg todt.

Nr. 35.

Lesef.: Der „Gesellschafter“ über das Melophon.
Misc.: Musikalische Streitfrage.

Nr. 36.

Kleine Ztg.: Köln vom 7. August. — London v. 24. August.

Nr. 37.

Unterhdg.: Einfluß der Musik auf eine Deputirtenwahl.
Lesef.: Der „Pilot“ über deutsche Opern-Composition.
Kleine Ztg.: Dresden vom 21. August. — Wien v. 4. August.

Nr. 38.

Kleine Ztg.: Paris vom 15. August. — Berlin v. 18. August und 5. Septbr. — Braunschweig vom 4. Septbr. — Frankfurt a. M. vom 13. Septbr.
Misc.: Liszt's „Hussitenlied“ unächt.

Nr. 39.

Kleine Ztg.: Hildesheim vom 8. Septbr. — Karlsruhe v. 18. Septbr. — Berlin vom 8. Septbr. — Brüssel vom 19. August.
Lesef.: Weber und Berlioz (Blätter für lit. Unterh.)
Misc.: Brief Glucks an Klopstock. — War Napoleon ein ausgezeichneter musikal. Dilettant oder nicht. — Großes Musikfest in Wien. — Donizetti's „Favoritin“ in Leipzig.

Nr. 40.

Misc.: Berlioz und Mainzer als Logennachbarn. — Die musikalische Sprache von Sudre. — Redaktionswechsel.

Nr. 41.

Kleine Ztg.: Frankfurt vom 28. Septbr. — Baden-Baden vom 26. Septbr. — Berlin vom 25. Septbr. — London v. 24. Septbr. — Brüssel vom 28. Septbr.
Lesef.: Fortschritte der Musik in Boston (aus North american review).
Misc.: Journal-Irrthümer betreffend das Alter der Erfindung von Bogenclavieren.

Nr. 42.

Unterhdg.: Ave Maria.

Nr. 43.

Unterhdg.: Ave Maria (Fortsetzung).
Kleine Ztg.: Rom vom 14. Octbr. — Berlin vom 12. Octbr.

Nr. 44.

Kleine Ztg.: Leipzig vom 10. Oct. — London vom 18. Oct. Kopenhagen im Oct. — Boulogne sur Mer im Oct. — Stuttgart vom 20. Oct.
Lesef.: Guter Rath für deutsche Concertgeber, welche nach London reisen (Morgenblatt). — Das Altonaer Sängerfest (Gesellschafter).
Misc.: Vervollkommnete Aeolsharfen.

Nr. 45.

Kleine Ztg.: Berlin vom 26. Octbr. — Achen v. 30. Oct.
Misc.: Personalien. — Weitere überseeische Reisen von Meyerbeers Robert. — Preisangelegenheit — Auswärtige Theaternachrichten. — Der Tenor Antonio Poggi. — Die Sängervereine Frankfurts. — Neue französische Opern. — Berlioz als Lieder-Componist. — Tarantel-Musik.

Nr. 46.

Kleine Ztg.: Berlin vom Octbr. — Ebend. vom 29. und 30. Octbr.
Dessert: Auszug aus einem im Jahre 1732 anonym gedruckten musikal. Wörterbuche. — Auszug aus einer Abhandlung über das Tonsystem ꝛc. in Gaßners Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine.

Nr. 47.

Kleine Ztg.: Berlin vom 5. Nov. — Ebend. vom 6. Nov. — Bayreuth vom 6. Nov. — Paris vom 4. Nov. — Dresden vom 6. Nov. — München vom 11. Nov.
Misc.: Die musikalische Orthographie betreffend (eine Stelle aus Beethovens Fidelio). — Todesfälle.

Nr. 48.

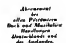
Kleine Ztg.: Wien vom 7. Nov. — Berlin v. 19. Nov. — Leipzig vom 18. Nov. — Rom vom Nov.

Nr. 49.

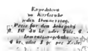
Kleine Ztg.: Stettin vom 19. Nov. — Salzburg vom 12. Nov.
Misc.: Album für Gesang von Hirsch. — Zehnjähriger Organist. — Neue Sinfonie von Spor. — Musikfeste in Halle. — Rossini's Stabat mater.

VI. Officielle Bekanntmachungen des Vereins.

VII. Ankündigungen.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. *Nr.* **1.** 7. Januar 1841.

An den Leser.

Die „Jahebücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihee Wissenschaft" beginnen mit gegenwärtiger Nummee ihren dritten Jahrgang; sie thun es mit Dank füe die Theilnahme, welche bis dahin sie fanden, abee auch mit der Bitte, ihnen und ihrer Redaction ferner die Nachsicht zu schenken, welche die Größe der Aufgabe, die sie sich setzten, von der Billigkeit fordert; sie thun es mit Vertrauen, aber auch fest in dem Vorsatze, das Beste der Kunst und somit nicht mindee ihree Lesee stets zu wollen, und dazu alle Mittel und Kräfte, die je nur Umstände und höhere Fügung ihnen zu Gebot stellen, rücksichtsvoll einzig auf den letzten Endzweck alles künstlerischen und wissenschaftlichen Treibens aufzubieten. Was außee nur irgend dieser Rücksicht — das liegt auch außeehalb dem Kreise dee Jahrbücher und soll fortan von ihnen entfeent bleiben! —

Kaiser Nero, der Virtuos.

(Aus einer alten Postille mit zeitgemäßen Varianten.)

Wahrscheinlich wird Niemand — am wenigsten die Virtuosen selbst — etwas dagegen einzuwenden haben, wenn wir die Geschichte eines ihrer Collegen zur Publicität bringen, der, ein berühmter und obendrein noch gekrönter Künstler, wenigstens zwei charakteristische Haupteigenschaften in also hohem Grade besaß, daß ihn schwerlich irgend ein Staubgeborner der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft darin übertreffen dürfte, nämlich „die Wuth, sich hören zu lassen", und „den Superlativ von Eitelkeit." — Nero's Lehrer im Lyea- und Harfenspiel war Serpnus, der berühmteste Meister seines Zeitalters, welcher sogar im kaiserlichen Pallaste wohnte und über seinen Zögling einen fast unbegrenzten Einfluß ausübte. Wiewohl es nun dieser auf beiden Instrumenten zu einer bedeutenden Fertigkeit gebracht hatte, so setzte er dennoch — im Wahn, die schönste Stimme zu besitzen, welche indessen die coäven Schriftsteller schwach, rauh und heiser nennen — seinen Stolz darein, als Gesangskünstler zu glänzen Aus Furcht und Besorgniß, seiner Stimme zu schaden, hütete er sich wohlweislich, auf dem Forum oder dem Marsfelde öffentliche Reden an das Volk, den Senat und die Armee zu halten, sondern beschränkte sich auf scheiftliche Mandate. Zum öfteren nahm er Brech- und Purgirmittel, vermied sorgsam jede als nachtheilig dem Organ gehaltene Speise, schlief sogar nächtlicher Weile auf dem Rücken und bedeckte den Magen mit einem dünnen Bleiblättchen, welches Arcanum, falls solches probat erfunden werden sollte, zweifelsohne auch heutigen Tags noch nachgeahmt werden dürfte.

Fest überzengt, keinen Nebenbuhler zu haben, trat Nero in seinem dritten Regieeungsjahre und im 63sten unseree Zeitrechnung zum erstenmale öffentlich im großen Amphitheater zu Napolis auf. — Mit einem zahllosen Gefolge, worunter Roms sämmtliche Tonkünstler sich befanden, auf 1000 Wagen, in verschwenderischer Pracht, die bis auf die von Gold- und Silbergeschmeide strotzenden Pferde und Maulthiere sich erstreckte, hielt er, als Phöbus Apollo costümirt, anticipando triumphirend seinen Einzug in der herrlichen Parthenope. Nun abee ereignete sich ein höchst fataler Casus, welcher jeden andern Virtuosen von gewöhnlichem Caliber total aus dee Contenance gebracht hätte. Als nämlich der trillernde Imperatoe gerade eben im besten Zuge war und das ungeheure Menschengewühl des Gratis-Auditoriums seine musikalischen Seiltänzerstückchen ganz easend applaudirte, wobei freilich, wie die auch damals Alles zerfleischende Hydra, böser Leumund geheißen, behaupten will, die mitgebrachten 4000 Bewunderer als Tonangeber gleich treuen Söldnern ihrer Pflicht mehr noch denn Genüge geleistet haben sollen, — da grollte Mutter Tellus, zürnend dee schnöden Lobhudelei, und ein furchtbarer Erdstoß, welcher alle Anwesenden mit bangem Schrecken erfüllte, erschütterte den Marmorbau in seinen Grundfesten. Nur der lorbeerbekränzte Sänger ließ sich nicht beirren, endete gefaßt, mit kalter Resignation das begonnene Tonstück und verließ erst alsdann, im Siegesjubel von seinen Satteliten umgeben, das Schauspielhaus, welches nunmehr —

gleichsam als wollten die Götter blos ihren Liebling verschonen — unmittelbar darauf in Trümmer zusammenstürzte. Der ihm hier gezollte Huldigungsbeifall entzückte ihn aber dermaßen, daß Parthenope unter allen zinsbaren Städten seines weiten Kaiserreiches fortan stets die allerbegünstigtste blieb.

Von Neugierde gelockt, hatten sich auch viele fremde Musiker eingefunden; Nero verstand, den rechten Weg einzuschlagen, um sie von seinem beispiellosen Genie und der hinreißend bezaubernden Schönheit seiner Stimme auf das evidenteste zu überzeugen, er nahm sie nämlich sammt und sonders, mehrere Tausende an der Zahl, in seine Dienste auf, ließ selbe prächtig kleiden und ihnen zum vornhinein reichliche Gehalte ausbezahlen. Die unverhofft Beglückten wußten sich kaum zu fassen, noch weniger, wie sie ihres hohen Gönners unvergleichliche Talente genugsam anpreisen sollten; dieser entzog sie aber selbst aller Verlegenheit, indem er persönlich das Lehrmeisteramt übernahm, auf welche Art und Weise und in welchem Maaße der gestreute Weihrauch am angenehmsten ihm duften würde; — solches hatten die gelehrigen Schüler denn auch bald weg und waren somit geborgen.

Nach seiner Residenz zurückgekehrt, verschnupfte es ihn gewaltig, daß die Römer immer noch kein Promemoria einreichen wollten, um sich auch vor ihnen zu produciren; denn es bleibt eine naturhistorisch und philosophisch erhärtete Wahrheit, wie aller Virtuosen Stimmen erst durch anhaltendes Bitten einer- und verschämtes Weigern andererseits den rechten Klang und Ansatz erhalten. Indessen ein kluger Kopf schafft immer Rath; auch Nero wußte es also pfiffig zu karten, daß er einmal pro forma auf öffentlicher Straße angehalten und mit kniefälligem Flehen bestürmt wurde, seinen göttlichen Gesang hören und bewundern zu lassen. Anfangs sanftes Sträuben — Entschuldigung mit Unfähigkeit und derlei faule Fische, endlich, nach fruchtlosem Widerstreben besiegt und überwunden, sang der Vielbedrängte, was nur aus der Kehle wollte, und feierte trotz einer Prima donna assoluta den allereclatantesten Triumph. Jetzt war einmal die Bahn gebrochen und Nero betrat gemeinschaftlich mit den verworfensten Histrionen die Bühne, ließ sich sogar auch dafür bezahlen, als einen seiner Meisterkunst gebührenden Tribut. Damit aber die Großen seines Reichs nicht allzuschiefe Mienen machten, so mußten die ersten Senatoren, die Frauen und Töchter der ansehnlichsten Patrizierfamilien Theil an dem Possenspiele nehmen und gern oder ungern zu Komödianten sich entwürdigen. Jeder, der Alles für baare Münze nahm und der Leidenschaft des Imperators schmeichelnd zu fröhnen verstand, durfte auch auf kaiserliche Erkenntlichkeit zählen. So geschah es einmal, daß der erlauchte Mime den durch Dejanira's Kleid vergifteten Herkules repräsentirte und, rasend geworden, dem Gang der Handlung zufolge, in Ketten geschlagen werden sollte; da stellte sich ein Trabant der Leibcohorte, als ob er seinen Gebieter alles Ernstes in Gefahr einer schmählichen Mißhandlung gewahre, und stürzte zu dessen Vertheidigung mit gezogenem Schwerte sich kühn unter die erschreckten Schauspieler. Die wohlberechnete List blieb aber auch nicht ohne Erfolg, denn Nero erkannte darin sowohl die seltenste Anhänglichkeit für sein theures Ich, als mehr noch eine gerechte Würdigung seines bis zur täuschenden Wahrheit naturgetreuen Darstellungsvermögens und ließ dem verschmitzten Extemporanten zur Belohnung seines, obschon unzeitigen Diensteifers ein Gnadengeschenk verabreichen, dessen Werth sich nach unserem Geldfuße auf eine Viertelmillion Thaler belaufen hätte. Alle Scribenten, Referenten und Recensenten der gesammten Erdenrunde mögen sich die Finger lahm kritzeln, um alle Musenlieblinge — figürlich gesprochen — mit Lobeserhebungen zu ersticken, sie würden sich dennoch nimmermehr solch' Neronischer Großmuth und incomparabler Freigebigkeit zu erfreuen haben, die heutiges Tags rarer fast geworden, denn der fabelhafte Vogel Phönix.

Tyridates, König von Armenien, gleichfalls ein Kunstdilettant, und eingeladen zu einem, dem gastlichen Collegen zu Ehren veranstalteten Feste, soll — si fabula vera est — durch die unbeschreibliche Virtuosität seines liberalen Wirths bis zu Thränen und also tief gerührt worden seyn, daß er in Gegenwart von zehnmalhunderttausend Zuschauern vor seinem Rival laut schluchzend auf die Knie stürzte, denselben als Meister aller Meister anbetete, sich selbst einen jämmerlichen Stümper schalt, Scepter, Krone und Königreich ihm zu Füßen legte und alsdann ganz complett zerknirscht die Heimreise antrat. O edle Resignation! O unerhörte Bescheidenheit! O Allmacht der Tonkunst! O Beispiel ohne Beispiel!

Was Wunder nun, wenn ein also Geschmeichelter dadurch wenigstens halb verrückt geworden wäre! So auch unser Nero, der nunmehr beschloß, auch Griechenland zum Zeugen seiner Künstlerschaft zu machen. Vorsichtig, wie immer, und als vollgültiges Surrogat der zeitüblichen Freibillets, führte er abermals eine Armee von Publikum mit sich, wohl instruirt und vorschriftsmäßig vertraut mit all' seinen Eigenheiten und Virtuosenlaunen. Jeder nämlich, wollte er anders den Kopf sicher zwischen den Schultern wissen, mußte, während der Kaiser sang, mäuschenstille sich verhalten, bei allen Pausen oder Fermaten aber in unbändigen Enthusiasmus gerathen und vor Entzücken möglichst bestialisch brüllen; dagegen aber war es erlaubt, ja sogar anbefohlen, andere Sanger nach Herzenslust auszuzischen und auszupochen. Die Ordre lautete: je mehr, desto besser, und der Machthaber war in diesem Punkte eben so strenge, wie es vielleicht auch manche seiner jetzt lebenden Kunstgenossen seyn würden, wenn ihnen — gleiche Macht und nicht blos der Gänsekiel zu Gebote stünde. — Daß der gewaltige Concertgeber auch im Peloponnes auf unerhörte Weise — wie man gegenwärtig zu sagen pflegt — furore machte, versteht sich von selbst und wird leicht erklärbar durch das mitgebrachte, eben so zahlreiche als haarscharf dressirte Auxiliartruppen-Corps der Beifallspender, wogegen das zünftige Häuflein unserer modernen, vielberüchtigten Claqueurs geradewegs als Null erscheint. Damit endlich auch die Nachwelt ihm den Ruhm des ersten Künstlers seiner Zeit nicht bestreiten könne, ließ er die Bildsäulen und Ehrendenkmäler aller anderen Ton- und Gesangesmeister zernichten und jede Spur ihrer frü-

heren Existenz vertilgen, bei welcher freilich etwas widerrechtlichen Procedur ihm dennoch, aus triftigen Gründen und bezüglich des schlagfertigen Succurses, Niemand Einspruch zu thun wagte, wie wir denn ähnliche Beispiele einer kräftig durchgesetzten Willensmeinung sogar als Augenzeuge erlebt zu haben uns dunkel erinnern.

Wenig sich kümmernd um geheimes Murren und schiefe Gesichter ob dem gegebenen Aergerniß, begab Nero sich zurück nach Rom, ließ aber in allen Städten die Mauern durchbrechen, um nicht wie der gewöhnliche Menschenplebs durch die Thore, sondern gleich den olympischen Siegern über Schutt- und Trümmerhaufen einzupassiren. Er stand erhaben auf einem von Gold und Edelgestein starrenden Triumphwagen, die Apollinische Lorbeerkrone auf dem Haupte, die Pythische in der Hand; die Avantgarde bildeten 1800 subalterne Tonkünstler in Purpurgewändern, deren jeder abermals eine Kraue vor sich her trug, worauf der Name der Stadt, der Tag und das Gesangstück verzeichnet war, wo, wann und wodurch der Ueberwinder sich verewigte; zu seinen Füßen lag, symbolisch in gekrümmter Stellung gefesselt, der Harfenspieler Diodorus, der vermuthlich gegen ein reichliches Honorar freiwillig die Segel gestrichen und zu seiner unbequemen Stellung sich herbeigelassen hatte, damit das Triumphtableau möglichst vervollständigt würde, wie denn überhaupt die damaligen Eroberer der Sitte ganz vorzüglich hold waren, ein Rudel kriegsgefangener Könige mit sich herumzuschleppen.

Von nun an richtete der Imperator die höchste Sorgfalt auf die Erhaltung seines furtrefflichen Stimmorgans. Er nahm einen eigenen Phonascus, d. h. „Stimmenpfleger“, in seinen Sold, der beständig um ihn seyn und genau Acht haben mußte, daß sein Gebieter nicht allzulaut sprach; ja er war sogar eidlich verpflichtet und ermächtigt, falls der öfters erzürnte Herr sich überschreien sollte, demselben, nach fruchtloser Ermahnung zur Schonung, mit dem Sacktuche den Mund zuzustopfen; — gewiß eine Licenz sonder Gleichen von Seite eines Regenten, welchem die Geschichte unter den Tyrannen des Heidenthums die Oberstelle zuerkennt. —

Da es sich nun zuweilen zu ereignen pflegt, daß zwei erste Sängerinnen di cartello mit einander in Hader und Streit über geringfügige Allotria, ja sogar, wie die Verläumdung zu behaupten wagt, in die Haare sich gerathen, ein selbstcomponirtes Duett fortissimo, presto e furioso intoniren und leicht dadurch ihren Sirenenstimmen einen unersetzlichen Schaden zufügen können, so wäre für beide ein dienstwilliges Zöfchen ad latus, mit der Machtvollkommenheit einer Phonasca belehnt, zum eigenen und allgemeinen Besten gewiß und wahrhaftig die wünschenswertheste Acquisition. Mayer.

Kritik.

Zwei Orchestercompositionen von Ed. Marxsen. I. Ouverture zu Shakespeare's Tragödie „Romeo und Julie“; II. Sinfonie in C-moll. Beide noch Manuscript.

Zwei Original-Partituren des fleißigen Hrn. Eduard Marxsen, welche bei seinem letzten, in Hamburg stattgefundenen Concerte mit ungetheiltem Beifall aufgeführt wurden, liegen vor uns, und wir erfüllen eine angenehme Pflicht, einstweilen, bis zu deren wünschenswerther Veröffentlichung, unsere wißbegierigen Leser wenigstens in gedrängten Umrissen damit bekannt zu machen.

Nr. 1 ist eine Ouverture, bestimmt zur Darstellung der Shakespeareschen Tragödie „Romeo und Julie“, demnach aus diesem Gesichtspunkte, als charakteristisches Conturgemälde der Hauptmomente jenes unsterblichen Dramas zu beurtheilen. Sie beginnt (F-moll, ganzer Takt, Moderato) im rhapsodischen Wechselspiele der Streichinstrumente und Bläser, gleichsam form- und farblos, gewissermaßen nur hinweisend auf einige, später erst sich entwickelnde und stabil gestaltende Grundideen; so windet sich dieser kurze Einleitungssatz, sattsam modulirend und durch rasche Vertheilung von Licht und Schatten scharf nüancirt, fort, bis zum unerwarteten Eintritt des Allegro passionato (F minore, 3/4-Takt); indem sich nun hier die Hauptlauleiter fest und bestimmt ausspricht, giebt, unter leiser Accordbegleitung der Geigen, das Violoncell, markirt bezeichnend, in einer unruhig bewegten Achtelfigur, das eigentliche Motiv an, worauf der Bau des Ganzen beruht. Es handelt sich hier keineswegs um das kleinliche Ausmalen einzelner Situationen, wie selbe in psychologisch wahrer Reihenfolge Shakespeare's hehrer Genius in seinem erschütternd hinreißenden Seelengemälde uns vorführte; der rationell gebildete Tondichter erfaßte nur den Gang der Handlung, er brachte den leidenschaftlich erregten Gemüthszustand des gegen das Geschick ankämpfenden und durch den Zwiespalt der Familienhäupter getrennten Liebespaars in einen einzigen, allumfassenden Rahmen, und alles concentrirt sich auf den Endpunkt der Katastrophe, welche zwei für einander geschaffene Herzen nach harten Prüfungen erst im Grabe vereinigt. Der oftmalige Wechsel der Affecte bedingte gewissermaßen schon an und für sich eben so viele Abstufungen des Colorits; so werden denn im Verlauf fast alle nahe und auch fernere Scalen, freilich meist nur im Durchfluge, ohne eine bleibende Stätte zu gewinnen, berührt, und gerade diese unter andern Präpositionen minder zu billigende Inganni verleihen diesem Tontableau seine scharf charakterisirende Eigenthümlichkeit. Nachdem nun obenerwähntes Thema bald als Grund-, bald als Oberstimme fast scheu, unheimlich, ruh- und rastlos umherirrte, ertönt es nochmals wie anfänglich, um allmählig, gleich einem Strome durch Zuflüsse anschwellend, mehr und mehr seine Gesammtkräfte zu entwickeln und endlich in Es-dur, als Dominante der verwandten Nebentonart As, sich zu fixiren. Es ist das feurig kühne, Alles verachtende, allen Hindernissen trotzende Auftreten reinster Liebe, wie solche nur immerhin unter Italiens azurblauer Himmelsdecke, in den balsamduftenden Hesperidenhainen mit südlicher Gluth zu keimen, festzuwurzeln und zu gedeihen vermag. Zarte Weiblichkeit

athmet die süße Mittelcantilene, den Clarinetten und Fagotten zugetheilt, durch das Streichquartett eingeleitet und den Hörnern der Fundamentalton As anvertraut. Sehnsuchtsvolle Seufzer entquellen Juliens Busen, und wie diese mit bangen Vorahnungen einer nebelumflorten Zukunft sich mischen, da wandeln sich auch die milden Klänge, und imitatorisch übernehmen Violinen und Oboen den Gesang in E-dur, wovon die Rückkehr auf enharmonischem Wege erfolgt, und nunmehr dedicirt imponirend As-dur die Oberhand gewinnt, siegreich wie der Helden-Jüngling Romeo den Besitz seines Idols von Menschen und Göttern zu ertrotzen wähnt. Der Schlußaccord dieses ersten Abschnitts gewähret jedoch keine vollständige Befriedigung, es läßt im weichen Dreiklang ein unheildräuendes Ces sich vernehmen; nach einem anstürmenden Unisono dehnt sich die Harmonie verhallend in breiten Massen und löst sich, gleich überraschend wie beruhigend, in das wiederkehrende, nach C-dur verlegte Hauptthema auf. Aber vergebens noch ist das Ringen zum Ziele; in aufsteigenden Rückungen klimmt es fort, bis über das F des Basses dröhnend die B-dur Quartsext-Harmonie sich gestaltet; alsdann die vorige Rosalie reassumirt, B-moll — die Einklangfigur — die anhaltenden Bläser — das Motiv in D-dur, alles um einen ganzen Ton höher; zum drittenmale C-moll, trügerisch über H die kleine Septime mit seiner Terz und Quinte berührend, immer mehr absterbend, bis endlich urplötzlich das gesammte Instrumentalheer gleich einem Gewittersturm losbricht und mit vereinter Kraft das Thema im düstern F-moll zu Gehör bringt. Das Nächstfolgende entwickelt sich naturgemäß aus dem Vorhergegangenen; die sentimentale Mittelstelle — jetzt in F-dur — Romeo's Jubel, jenseits mit der Geliebten vereint zu werden — da erhebt sich die Scheintodte, als des Giftfläschchens Inhalt bereits in seinen Eingeweiden zu wüthen beginnt — noch einiges gewaltsame Emporraffen des jugendlichen Lebens und — sechs Takte Adagio religioso — unter den Grabestönen der Hörner, Fagotte und Ophicleide entflieht seine Psyche in den Armen der zum neuen Leben erwachten Geliebten, die trostlos (tempo primo) auf die entseelte Leiche niedersinkt, an ihrem treuen Busen das erkaltete starre Herz zu erwärmen sucht, bis auch ihre Pulse zu stocken beginnen, die Sinne schwinden, Dunkel der Nacht das brechende Auge umnebelt, der mitleidige Todesengel herniederschwebt, die Dulderin allen Erdenleiden entrückt und der entfesselte Geist zum ewigen Bunde mit dem Verklärten in die Regionen des friedlichen Heimathlandes empor sich schwingt. Aengstlich zagend windet unausgesetzt das Thema sich fort, fast alle Instrumente theilen, analog antwortend, sich darein, nur fragmentarische Bruchstücke werden zuletzt noch vernehmbar, bis endlich der Faden ausläuft, und immer schwächer und langsamer, Andante, poco a poco ritardando, Adagio, die Töne auf einem tiefgelegten Mollaccord vibrirend gänzlich ersterben.

Wenn der rein poetischen Auffassung des hochtragischen Gegenstandes volle Bewunderung gebührt, so ist andererseits auch nicht minder die technische Ausarbeitung durchaus lobenswerth und eines erprobten Meisters würdig. Der wohlgeordnete Plan, die symmetrische Verbindung aller Elemente, der klare innere Zusammenhang, die reständige Anwendung sämmtlicher Instrumente in ihrer wirksamsten Sphäre, und so manche schwer zu versinnlichende, ächt geniale Züge beurkunden den denkenden Künstler, welcher nicht allein eine seinen Kräften gewachsene Aufgabe sich zu stellen vermochte, sondern auch den Fond besaß, jenes Problem im ganzen Umfange mit artistischer Vollendung zu lösen. Jene Achtung aber, welche ein so schönes Talent, eine so reiche Phantasie, so glückliche Naturgaben, ein so gründliches Studium, so seltene Beharrlichkeit, Fleiß und ernstes Ringen nach dem Höchsten, mit einem Worte: ein wahrhaft berufener, aus sich selbst schaffender Dichtergeist jedem Vorurtheilsfreien, zur klaren Erkenntniß und Würdigung des Geleisteten Befähigten einflößen muß, steigert sich noch ungleich höher, wenn man Nr. 11. kritisch, mit gebührender sorgfältigster Aufmerksamkeit untersucht und prüfend beleuchtet. Es ist dies im ganzen Wort- und Begriffsumfange eine große Sinfonie, in solcher Art und Weise und von solch' ästhetischem Kunstwerth, wie nur die Besten jedes Zeitalters auch das Beste, so in ihnen lag, zu geben pflegten, — ein untrüglicher Prüfstein, woran in unseren Tagen blos wenige Auserwählte, von den Musen liebevoll Begünstigte sich wagen, und was für selbstaufopferndes Wagniß gelten mag, mit solchen Wettkämpfern muthig in die Schranken zu treten und siegbekrönt auch aus dem ehrenvollen Streite hervorzugehen. Der erste Satz (Allegro energico, C-moll, allabreve) beginnt, entschlossen decidirt, mit einem kräftigen Unisono; diese 2 Takte bilden das Hauptmotiv und sind gleichsam der kühn ausfordernd hingeworfene Fehdehandschuh; die beiden nächsten, schwächer, bringen das später mit contrapunktischer Kunst mannigfaltig benützte zweite Thema; dieselbe Periode wiederholt sich in der kleinen Oberterz, — unmittelbar darauf abermals in der Tonica, bis endlich mit dem 17ten Takte die thematische Ausführung des in jenem gedrängten Prologe mit festen Conturstrichen angedeuteten Materials erfolgt. Bald verbreitet sich ein eigenthümlicher Reiz, wenn die sechs gewichtigen Anfangsnoten als melodische Grundstimme erklingen und zu gleicher Zeit hohe Bläser selbe in der Verkehrung beantworten; fließend und ungezwungen natürlich erweitert sich allmählig der Satz zur Halbcadenz, B-dur; nachdem inzwischen bereits schon der Contrapunkt der Octave nebst der Verkleinerung eine Rolle übernommen und nunmehr die Gesammtmasse in concentrirter Activität sich vereinen. Clarinetten, Fagotte und zwei Hörnerpaare leiten nunmehr mit einer getragenen, ausdrucksvollen Phrase den Mittelsatz (Es-dur) ein, welcher gleichfalls aus jenem im 3ten Takte fixirten Contrasubjecte geformt ist, was schlechterdings keine Monotonie erzeugend, vielmehr ein wohlthätig anregendes Gefühl von consequenter Einheit hervorruft und um so interessanter sich gestaltet, als der originelle, hier eingeführte Ritmo di tre battute über das Ganze ein überraschend fremdartiges Colorit verbreitet und eine neue Gegenfigur der Violinen zu dem vom Basse stolz adoptirten Hauptthema frisch belebend hinzutritt. Dieser Zwischensatz wir-

derholt sich unter verstärkter Begleitung, modulirt frappant, in exoterischer Tonleiter, und eilt endlich drängend in das jubilirende Es-dur, um mit einer breit ausgesponnenen Kraftperiode, worin besonders die Blechinstrumente glänzend prädominiren, die erste Hälfte unter feurig begeisterndem Aufschwung abzuschließen. Nach vier Uebergangstakten, tiefen Bläsern zugetheilt, geben die Contrabässe ein streng markirtes Fugenthema an; nach den gewöhnlichen vier Repercussionen und einem erweiterten, G-moll vorbereitenden Orgelpunkt, übernehmen selbe alternirend, die Bläser, indem das Bogenquartett bald darüber, bald darunter ein analoges, beweglicher figurirtes Contrasubject durchführt, woraus sich nun durch den Beitritt des Contrapunktes der Dreime eine regelrechte Doppelfuge von einer dem Raume dieser Compositionsgattung zuständigen Dauer entwickelt, welche ganz unzweideutig für des Tonsetzers Gewandtheit in künstlichen Combinationen dieser sogenannten Schulgelehrsamkeit Bürg- und Zeugenschaft giebt. Ohne nochmals die Formel zu recapituliren, kehrt die vorige, in B angebrachte energische Halbcadenz jetzt auf der Dominante G wieder, wornach, auf ähnliche Weise vorbereitet, der Mittelsatz sammt allem daraus sich Entwickelnden nunmehr im freundlichen C-dur erscheint, gegen das Ende zu aber wieder zum düstern Moll sich wendet, das Fugenmotiv plötzlich per arsin et thesin in die Enge geführt, herein tönt, beide Themate über die Tastodominante anschwellend emporwirbeln, rasch abbrechen und alsdann, nach einer Generalpause, alles zusammenraffend in noch beschleunigterem Zeitmaße, rast und stürmt das Tonmeer unaufhaltsam fort, um endlich nach der höchsten Aufregung erst mit dem letzten, weit aushaltenden Schlußaccord den ersehnten Ruhepunkt zu gewinnen. — Referent hat dieses in jeder Hinsicht trefflich erfundene und gearbeitete Tonstück keineswegs zwar selbst gehört, jedoch darf er seinen vieljährigen praktischen Erfahrungen wohl so viele Beurtheilungsfähigkeit zumuthen, um auch aus der, freilich möglichst genauen Partiturdurchsicht eine vollständig gelungene, den Laien imponirende, den wahren Kenner entzückende und sogar den rigorosesten Kunstrichter in jeder Beziehung gänzlich befriedigende Totalwirkung mit absoluter Evidenz vorhersagen zu können.

Das Andante (As-dur, 3/8-Takt) gemahnt fast unwillkührlich an des Dichters Worte: „Venit Elegeia odorata nexa capillos"; Alles athmet hier die reinste Harmonie; freundlich wie das spiegelhelle Wiesenbächlein schlängelt in mäandrischen Windungen der klar melodische Fluß sich fort; sein leises Flüstern, sein wonnig berauschendes Murmeln entzückt gleich Aeolsklängen das sehnsuchtsvoll lauschende Ohr; krystallene Perlen schaukeln tändelnd sich auf der sanft bewegten Fläche, ein buntes Libellenheer umkreiset im flatternden Wirbeltanz den rieselnden Quell, gaukelnde Schmetterlingsschaaren, des neu erwachenden Lenzes freudig begrüßte Herolde, sonnen sich in Phöbus mild erwärmendem Strahlenscheine und saugen die lang entbehrte Nahrung aus den im linden Zephirshauch des jungfräulichen Maien üppig sich öffnenden Blüthenkelchen. Es ist ein wahrhaft idyllisches Paradies, wohin der Tondichter uns geleitet, und wenn auch eine ferne Erinnerung an den wahlverwandten zweiten Satz der Beethovenschen Sinfonie Nr. 5 auftaucht, so beruht eine solche Ideen-Assimilirung doch wohl nur höchstens auf der Aehnlichkeit der gewählten Ton- und Taktart, sowie der rhythmischen Einrichtung; es kann demnach von irgend einem, selbst nur leise anklingenden Gedanken-Plagiat schlechterdings keine Rede seyn, die einzige Annäherung besteht in dem vom Vorbilde entlehnten Grundriß, und wiefern auch dieser mannichfach davon abweicht, wird aus nachstehender detaillirter Skizze genügend hervorgehen. Das schmucklose, höchst gesangreiche Thema, aus acht Takten mit drei Sechszehntelsnoten als Aufstreich bestehend, wird vorerst blos von sanften Bläsern ausgeführt, welchen sich bei der Reprise die Saiteninstrumente, darunter das die Melodie verstärkende Violoncell zugesellen. Ungezwungen, natürlich bildet sich in analogen Perioden aus jenen Elementen der bedeutend erweiterte zweite Theil, durch reizendes Instrumentalwechselspiel mehr noch verschönert; auch das reassumirte Motiv erhält eine neue splendidere Draperie, nach dem Beispiele Mozarts und anderer Hohenpriester, welche auch niemals zweimal eins und ebendasselbe ganz unverändert zu sagen pflegten. — Zum wirksamen Einschnitt dient ein kräftiger Zwischensatz in der befreundeten Unterterz, F-moll, von kühnem Farbenton, mit einem sentimentalen Clarinettsolo, unter sanft wogendem Accompagnement im ungewöhnlichen Rhythmus von 5 Takten, welches zum öftern von andern Bläsern übernommen, dadurch stets an Neuheitsreiz gewinnt. Wahrhaft originell wird die Wiederkehr des Thema's eingeleitet, welches nunmehr das Horn erhält, indem selbes höchst unerwartet über der $\frac{6}{4}$ Harmonie auf der aushaltenden Dominante Es einsetzt und mit erfrischenden Modificationen des Instrumentalspiels ausgeschmückt erscheint. Obige Zwischenperiode folgt alsdann in As-moll und gemäß der herkömmlichen Transposition entspinnen sich daraus alle früheren Nachsätze bis zur eigentlichen Coda, worin in zart melodischer Farbenmischung vereinzelte Nachklänge allmählig mehr und mehr verhallen und zwei gewaltige Schlußaccorde den Faden urplötzlich entzweischneiden.

Im Scherzo (C-moll, Allegro) waltet jene frivol-groteske Laune, welche bei Beethovens, nicht selten in's Barock-Humoristische übersprudelnde, neckenden Kobolden ähnlichen Tongebilden den Culminationspunkt erreicht haben. Mit Recht wird hier auf die scharf contrastirende Wechselwirkung der vollzähligen Instrumentalmassen gerechnet, welche denn auch durch deren sinnreiche Combinationen und wundersame Structuren die erzielte Tendenz nimmer verfehlen kann.

Im Trio (C-dur) führen Hörner und Clarinetten in der Baßregion abwechselnd mit den Geigen die sanfte Melodie, wozu die Violoncells die gebrochene Grundharmonie durchschwirren und beim Schlußrefrain auch das schrillende Piccolo seinen Consens dazu giebt. In dem 2ten Theile überrascht die rasche Gradation nach E dur; die tändelnde Fortführung des Hauptmotivs, dessen Wiedereintritt durch die Echoantworten der Fagotts, Oboen und Hörner ange-

zwungen verbereitet wird und eben so einfach natürlich das Da capo des Scherzo, ohne Wiederholung der beiden Theile, einführt, welches nunmehr mit einer verlängerten rapiden Schlußphrase feurig abschließt, die vollen Anfangsaccorde nochmals zurückrufend.

Das Finale (C-moll, allabreve-Takt) gehört in die Kathegorie jener Tonstücke, welche man durch den technischen Ausdruck: „tüchtig gearbeitet", zu signalisiren pflegt. Zum Präludium dienen unheimlich dumpfe, auf die schlechten Takttheile fallende Paukenschläge, unterbrochen von getragenen Einsätzen weniger Bläser; daran reihet sich eine über die Dominantenharmonie anschwellende Quartettfigur, mit melodischem Baß, und rasch abbrechend auf dem wesentlichen Septimenaccorde; nun ertönt eine einzelne Hoboe, gleichsam im parlanten Recitativ, welche Stelle, nach einem kurzen Intermezzo der Saiteninstrumente, von der Flöte in der höhern Octave beantwortet wird; abermals drei sich imitirende, abfallende Accorde — ein kräftiger Einsatz der übermäßigen Sexte auf den Grundton As — wieder lautlose Stille, und eine schauerliche Fermate über der Dominante; die Violinen, Viola und das Violoncell treten hintereinander, so zu sagen: das Wort vom Munde sich nehmend, ein — letzteres steigt rallentirend bis zum tiefen C hinab; nun erst gewinnt die Tonica die Oberhand; das bisherige Allegro verwandelt sich in ein Presto agitato; alles Fragmentarische verschwindet; das Thema, in unruhig bewegten Achtelfiguren, anfangs leise, dann immer anschwellend, stürmt in rasend beflügelter Eile empor, um in breiter Fläche sich auszudehnen, und dann wirbelt zu bodenlosen Tiefen hinabzustürzen. Bei dieser Wiederholung erfrischt die unerwartete Wendung nach As, in welcher Tonleiter eine neue, interessante, durch contrapunktische Verkehrung ausgeschmückte Zwischenperiode eingeführt wird, woraus sich eine grandiose Halbcadenz, und später, melodisch von Hörnern präparirt, die freundliche Mittelcantilene entwickelt, deren Motiv, gleich im fünften Takt vom Baß krebsgängig übernommen, weiterhin in klarer Haltung, mit umsichtiger Farbung des Colorits, durch imposante Tonmassen, durch enharmonischen Wechsel bis zur alle Gesammtkräfte zusammenraffenden Cadenz auf der Mediante Es fortgesponnen wird. Die Schlußformel dieser ersten Abtheilung bringt trügerisch zuerst die Secundharmonie über Des; dann die kleine Terz, verminderte Quinte und große Sexte auf C; das vorige Des verwandelt sich in Cis — zwei langsam feierliche Verbindungstakte mit der Accordenfolge $\genfrac{}{}{0pt}{}{6'}{4+''}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{5'}{4+''}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{5'}{3}$ stellen den Uebergang in die Kreuzscalen Fis-dur — A-dur — C-dur, her; dieß ist nunmehr das Feld zur kunstmäßigen Bearbeitung jenes Mittelsatzes, welcher in allen Formen sich schmiegen, zur canonischen Nachahmung, zur fugirten Durchführung dienen muß, und nach zurückgelegten mannigfachen Bahnen und Schlangenwegen zuletzt wieder zum Anfangsthema einlenkt, dessen Fortgang nach dem stabil angenommenen Typus statt findet. Vom Mittelsatze, welcher über der ausgehaltenen Dominante G eintritt, bleibt nunmehr die Vorzeichnung unverändert C-dur; einen kurzen Absprung macht interimistisch zu einer großschrittigen Baßfigur das weit aushaltende Des-dur, welches zur verminderten Septimenharmonie auf Fis sich wendend, nach G aufwärts ziehend, einen stattlichen Orgelpunkt bildet, worüber in chromatischen Rückungen die vier und fünfstimmigen Accorde (an das Hauptmotiv des zweiten Satzes erinnernd) wie Geisterklänge auf- und abwärts ziehen, immer schwächer werden, nach eingeschobenen Generalpausen, im Andante, blos nur mehr Flöten und Hoboen, verhallen — bis plötzlich wieder im düstern C minore, Presto assai, die tief brausenden Violoncells beginnen, das Hauptthema dazu accordirt, alles himmelan strebt, zur furchtbar erschütternden Kraft anwächst, sogar die vier Takte des Zwischenmotivs nochmals im markirten unisono sich eindrängen, und endlich, nach feurigen Schlußaccorden, die gewichtig schwere Choralnote, C, zum Ruhe gebietenden Grenzstein sich gestaltet.

Mit etwas lebhafter, zu einem gewissen Höhenpunkt exaltirter Einbildungskraft könnte man leicht aus obigen Tonbildern eine pittoreske Reise — ein wandelndes und wanderndes Diorama sich idealisiren. Beispielshalber sey der Versuch gewagt. —

Allegro — der erste Ausflug — bringt uns in die schottischen Hochlande, den Vaterheerd der alten Gaelen, Sachsen und Normannen, mit denen Walter Scott so innig uns befreundete. Diese wildromantischen Schluchten, diese malerischen Gewässer, die unvergleichbar reizenden Seen, Meeresarme und historisch denkwürdigen Stromgebiete — der Forth, Tay und Clyde — diese ehrwürdigen Burgruinen, wo einst die kampfgierigen Häuptlinge feindseliger, durch Glaubensmeinungen in gegenseitigen tödtlichen Haß entbrannter Clane horsteten. Diese wundersamen Felsenhöhlen, diese schroffen Bergkuppen, dieser athletische, kernhafte, seine angeborne Nationalität so patriarchalisch treu bewahrende Menschenschlag — alles ist hier kühn, erhaben und großartig, wie die schaffende Natur, als sie dies Wunderland aus dem chaotischen Embryo ins Daseyn hervorrief.

Das Andante versetzt uns wie mit einem Zauberschlage in die ewigen Frühlingsgefilde der gesegneten Lombardei. Es sind Myrthen-, Lorbeer- und Orangendüfte, welche die Sinne wollüstig berauschen, — es ist der linde Zephirohauch, der sanft labend die glühenden Wangen kühlt, — es sind Laute zärtlicher Liebe, die melodisch das Ohr berühren, — — ein leichter Nachen gleitet schaukelnd und gaukelnd auf den blau-grünen Krystallfluthen des majestätischen Lago maggiore, vorüber an Isola bella und Isola madre, den bezaubernden Borromäischen Eilanden, welche Jean Paul's Meisterpinsel als den neidenswerthen Aufenthalt für selige Geister schildert; — zwar thürmen von Helvetiens eisbedeckten Alpenzipfeln herein dräuende Wolkenzüge sich empor, den nahen Föhn verkündend — höher geht der See — Wogen beginnen schäumend dem grausen Abgrund zu entsteigen — ein bang beengendes Gefühl erfaßt die Dahinschiffenden; — doch plötzlich erhebt sich ein reißender Südost und treibt die lästigen Sturmpropheten wieder rückwärts in die heimathlichen Klüfte, von wan-

nen sie gekommen, — freundlich grüßend blickt die entschleierte Abendsonne hernieder und röthet purpurn noch mit dem letzten Abschiedskusse die Riesenhäupter des Monte Rosa, des Simplon, der Jungfrau, des Schreck- und Wetterhorns, — nur mehr bewegt durch rhythmisch-monotone Ruderschläge kräuseln im magischen Zauberlichte der Fata morgana zurück die von Luna's Silberschimmer phantastisch beleuchteten Ufergegenden, und die schuppige Heerde erhebt frohlockend sich aus dem nassen Grabe, um behaglich sich zu wiegen auf dem glatten Rücken des mütterlichen Elements.

Nun aber wechselt schnell die Scene; — das Scherzo, mit seinem spukhaft-tollen Treiben, repräsentiert Savoyens rauhes Klima, wo kahle Felsenzacken, Gletscher und Eisfelder, gleich Phantomen, den Staunenden angrinsen, gewaltsam ihn zwingend, auch im Schauerlich-Erhabenen der Schöpfung Urkraft zu bewundern; wo das niedliche Marmottengeschlecht durch seine possierlichen Sprünge ergötzt, und ein armes, doch arbeitsamfleißiges Völkchen haust, das mit unerschütterlicher Kindesliebe der väterlichen Erde zugethan ist. — Mit dem Trio gelangen wir in das Eldorado aller, das Continent besuchenden Britten, in das weltberühmte Chamounythal, dessen wohlhabendes Dörfchen den Wohlhabenden so einladend freundlich beherbergt. Allein — nicht zu vergessen: wir stehen 524 Toisen über dem Mittelmeer; vor unsern Augen thronen die beiden Bernhards, der Cenis, der Breven, der Buet, und als Altvater Europens Bergkoloß, der gigantische Montblanc, mit seinen Nachbarn, den Aiguilles de Gouté, du Midi, du Dru, der Glacières de Boissons, d'Argentière; de la Tour, dem Col de Balme und andern Enakssöhnen. So ist's denn doch nicht ganz geheuer, und mit der geträumten Behaglichkeit nicht weit her, — weil der reinste Junimorgen binnen wenig Stunden gar leicht in eine klafterhohe Decemberschneedecke sich einhüllen kann.

Verlassen wir jedoch nunmehr, mit dem beginnenden Finale unsere Terra firma, und steuern den atlantischen Ocean entlang, der neuen Welt zu. Die riesige Mündung des meerähnlichen St. Lorenzostromes nimmt in stolzer Umarmung uns auf; mit heiligem Schauer betreten wir die andere Hemisphäre; Canada, die vereinigten Staaten, Florida, Pensylvanien, Carolina, Maryland, Connecticut, Virginien, Louisiana, Mexico, Columbia; die zahllosen mächtigen Inselgruppen entfalten ihre Schätze und Naturwunder vor den Blicken des verstummenden Ankömmlings. Alles trägt hier den Stempel jugendlich ungeschwächter Kraft, und wildlähmer Großartigkeit; alles gestaltet sich hier nach einem fremdartigen, bis ins Ungeheure sich vergrößernden Maaßstabe! Dieser Reichthum der Thierwelt, dieser üppige Pflanzenwuchs, dieser blendende Farbenschmuck, diese endlosen Savannen, diese unermeßlichen, unerforschten Urwälder, oft durch inneren Brand in ein hochaufflammendes Feuermeer verwandelt, diese unübersehbaren Wasserbecken — der Obere-, Ontario-, Erie-, Michigan- und Sclavensee, — diese herrlichen Ströme — der Lorenzo, Mississippi, Ohio, Hudson, Delavare, Susquehannah, — diese unübersteiglichen Gebirgszüge, diese verheerenden, Riesenstämme gleich Halme zerknickenden Gewitterstürme, zu denen unsere alte, gebrechliche Jungfrau nicht einmal den allerfernsten Schattenriß liefert, — diese tobende Cataracte, den Micromegas, Niagara, obenan, — diese, Menschen Thiere, Häuser, Städte, ja ganze Landstriche verschlingende Erderschütterungen — wer, wer faßt sie alle, die Wunder jenes Welttheils, zu welchem Columbos hoher, allen Hindernissen trotzender Geist den Weg fand, um mit Undank belohnt zu werden?! — Anbetend beugt der Staubgeborne das Haupt, und ruft mit dem gekrönten Sänger: Groß ist der Herr, und allmächtig in seinen Werken!" —

Pour revenir à notre mouton, — so möchte billig bezweifelt werden, daß der Tonsetzer dieser seiner Conception eine Deutung zu geben beabsichtigte, wie die hier aufgestellte. Es würde auch ein arger Mißgriff gewesen seyn, und aus dem rein in sich abgeschlossenen Tonwerke wäre alsdann ein kleinliches, in einem kolossalen Rahmen gefaßtes Miniaturbildchen geworden. — Pictoribus atque poetis, u. s. w. meint Horaz; warum sollte es daher nicht erlaubt seyn, über irgend einen Gegenstand ein eigenes Idealgebild sich zu erschaffen; entspringend jenen Eindrücken, welche derselbe in uns aufregte? — Jeder halte davon, was ihm beliebt; denn die Gedankenfreiheit bleibt ja ungefährdet. — Schließlich wünschen wir dem reichbegabten Kunstjünger aufrichtig Glück zu seinen jüngsten Geisteskindern; gehört er doch in die keineswegs übervolle Zahl derjenigen, welche es ehrlich mit der guten Sache meinen, fest beharrlich dem schönen Ziele nachstreben, gerade aus, die rechte Bahn verfolgen, und durch keine trügerischen Meteore weder zur Linken, noch zur Rechten auf Abwege sich verlocken lassen. Es gibt nur eine Wahrheit, und diese wird — gleichviel ob früher oder später dennoch erkannt, und nach Verdienst gewürdigt. — Darum also: ein herzliches „Vale!" auf baldiges Wiederbegegnen. —

Feuilleton.

Rom am 18 Nov. 1840. Am 17. vorigen Monats ward im Teatro Valle hier Donizetti's „Torquato Tasso" gegeben. Das Haus war gedrängt voll. Die Musik ist, wie alle späteren Arbeiten Donizetti's, voller Reminiszenzen. Von den Sängern ärndtete blos die Primadonna (Eleonore), Signora Garibaldi, Beifall, deren Stimme zwar nicht viel Kraft, aber dafür Schmelz und Methode hat. Mehr Erfolg hatte am Wien die Aufführung der „Sonnambula."

Florenz am 16. Nov. 1840. Am 2. d. M. ging Mercadante's „Elena di Feltre" im Teatro della Pergola in Scene. Diese Composition verdient in Deutschland bekannt zu werden. Die Musik ist wirklich gründlich, ernst, konsequent; die Effekte angesucht, aber stets am rechten Orte; die Instrumentation nicht übertrieben lärmend; kurz hier ist einmal ein Kunstwerk ohne Kunststücke. Die Italiener machen der Oper den Vorwurf, daß man sie öfter hören müsse, um ihre Schönheiten aufzufassen. Ich brauche nicht erst hinzuzusetzen, wie dieser Tadel eines an die federleichte Musik, an die klingenden und girrenden Arien Donizetti's gewohnten Publi-

tums eher einem Lobe denn einem Tadel ähnlich sieht. Hat je ein Rafael beim ersten Anblick den größten Eindruck hervorgebracht? Besonders entzückte das Publikum ein Duett zwischen der Ungher und Ronconi, und auf eine Weise zwar, von der ein Deutscher keinen Begriff hat, wenn er nicht glauben will, er sey in einem Tollhause statt in einem Opernsaale.

Laut später aus Florenz uns mitgetheilten Nachrichten ist die sterbliche Hülle des am 27. Sept. v. J. dort verblichenen Componisten M. J. Leidesdorf in der Kapelle S. Lorenzo und als Zeichen der Hochachtung zwar neben den ruhmgekrönten Häuptern eines Dante, Alfieri, Machiavelli, Michel Angelo ꝛc. feierlichst beigesetzt worden.

Prag am 4. Dez. 1840. Am 22. d. M. feierten wir hier, wie in der Regel alle Jahre, das Cäcilienfest durch Aufführung von allerhand Tonwerken, und nicht etwa blos mit Hülfe der Musiker vom Fach, sondern auch vieler Musikfreunde unserer Stadt, welche sich dazu vereinigt hatten. Am meisten unter allen zu dem Behufe veranstalteten Concerten that sich die Akademie des Hrn Proksch hervor, die sich demnach auch ganz richtig Concert spirituel genannt hatte. Ich habe Ihnen über den interessanten Mann und seine Anstalt im vergangenen Jahre schon ausführlich berichtet; ich kann Ihnen versichern, daß sein Streben fortan dasselbe geblieben ist, und dieses Streben ist in Wahrheit ein schönes, ein für die allgemeine Kunstkultur unserer Stadt bedeutungsvolles, da die Schüler, welche aus seiner Anstalt hervorgehen, dem gesellschaftlichen Leben angehören. Seiner diesmaligen akademischen Feier hatte er die Tendenz einer geschichtlichen Praxis oder (besser wohl mich ausgedrückt) praktischen Geschichte gegeben, indem er darin Werke aus allen Epochen der Reihe nach aufführen ließ, und bei jedem einzelnen dann auch noch kurze biographische Notizen ihrer Verfasser mittheilte. Die Einleitung bildete ein von ihm componirtes Kinderlied an die heilige Cäcilie, worauf Professor Müller einen Prolog vortragen ließ, wornach die Aufführungen selbst begannen. Dabei war ein vierstimmiger Passionsgesang von Gallus, Klavierstücke von Archangelo Corelli, die sog. Katzenfuge von Domenico Scarlatti, S. Bach's D-moll-Concert, Ouvertüre und Chor Nr. 3 aus Messias von Händel, Mozarts D-moll-Concert u. s. w. Ich kann Ihnen versichern, daß die Leistungen der Zöglinge, sowohl wo diese einzeln als wo sie zusammen wirkten, allgemeines Staunen bei dem zahlreich versammelten Publikum erregten, und man daher den Werth des Instituts als einer wahrhaften musikalischen Bildungsanstalt immer mehr und lauter zu schätzen wußte. Nächstens über andere Angelegenheiten unserer Stadt.

Leipzig am 10. Dez. 1840. Sollte ich Ihnen über jedes Concert berichten, das in neuerer Zeit hier stattgefunden hat, ich müßte jede Woche Ihnen einen langen Brief schreiben; aber das wollen Sie auch nicht, da mit Winters Anfang in der Beziehung alle Städte-Chroniken gleichlautend seyn dürften. Concerte überall und überall Concerte, so gut als nur immer die Mittel es zulassen. — Deßhalb also stehe ich ab, nach alt hergebrachter und darum auch schon längst veralteter Sitte mit Nomenclaturen, Katalogen, Concert- und Theaterzetteln Sie zu belästigen, hinter deren Nummern nur zugefügt zu werden pflegt: „vortrefflich", „nicht vortrefflich", „ausgezeichnet", „brav", „mittelmäßig" und wie die Prädicate stufenweis alle lauten. Doch daß Kalliwoda's fünfte Sinfonie in unserm 7ten Gewandhaus-Concerte absonderlichen Succeß hatte, wird Sie interessiren. Wir hörten das Werk schon im vergangenen Winter, doch kaum daß ich glaube, sein Beifall war damals ein so glänzender als diesesmal. Unsere Solisten und Sänger sind von keiner welterfüllenden Bedeutung, wenn ich Mendelssohn das Klavier vergessen darf, da sich an dieses Talent stets andere Gedanken zu knüpfen gewissermaßen drängen. In dem 2ten Concert des Musikvereins „Euterpe" ward auch die mehrseitig schon vergessene Ouvertüre Beethovens zu König Stefan in Erinnerung gebracht, und Verhulsts Rheinlieds-Composition lohnte ein erfreuliches da capo, das schwerlich aber in demnächstigen Zeiten ihm noch zugerufen werden möchte. A propos! Mendelssohns „Sinfonie-Cantate", von der Sie erfahren werden, ist nichts anderes als der Lobgesang, den er zum weiland Buchdruckerfest hier componirte, aber durch neuere Umgestaltungen, die auch den veränderten Namen herbeiführten, in der That eines der gewaltigsten Tonwerke geworden. Ich besinne mich, ob ich Großartigeres je gehört, — — ich weiß nicht. Den Eindruck, den das Werk auf mich machte, möchte ich nur wiederfinden, wenn ich mich selbst zu begreifen wüßte gegenüber den Mächten ätherischer Kunst. Haben Sie je auf Helgoland gestanden und bei hellem Blick den Kolaß eines Dreimasters aus der Elbemündung heraussteuern sehen auf die offene Fluth? Welcher Wurm ist er gegen das gewaltige, erhabene Wellenspiel; er beugt sich ehrfurchtsvoll vor dieser Macht, und dennoch — beherrscht gewaltiger er über all' dies Große. So ist mir Mendelssohn vorgekommen. Erstickend war die Macht und der Reichthum seines Elements, und dennoch — er hat sie gebeugt. Ich muß das Werk noch einmal hören, dann schreibe ich Ihnen Ausführliches; es kann seyn, daß der erste Eindruck mich täuschte; doch nein — er war zu neu und war zu wahr, denn er ist mir noch ganz lebendig gegenwärtig. Vielleicht daß ich M. abzubitten habe.

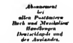
(Die chromatische Baß-Tuba und das Bathyphon.) Beide Instrumente sind von dem Kammermusiker und akademischen Künstler, auch Direktor der Königl. Gardemusikchöre, Wieprecht in Berlin erfunden worden. Bei der Baß-Tuba stand ihm der Instrumentenmacher J. G. Moritz, und bei dem Bathyphon der Instrumentenmacher Skorra hülfreich zur Seite. Die Tuba ward schon 1835 fertig, das Bathyphon ist neuerdings ins Leben getreten. Die erstere steht um eine ganze Octave tiefer als das englische Baßhorn und um eine Sexte tiefer als die Ophikleide. Ihr Ton ist wirklich furchtbar, erschütternd, bei Militärmusiken jedenfalls vortheilhaft wirkend. Die Berechnung ihres Umfangs und ihrer harmonischen Eintheilung beruht auf der Vergleichung der in jedem Blechinstrumente befindlichen Naturtöne mit den Schwingungen oder Schwingtheilungen einer auf jedem Streichinstrumente angespannten Darmsaite. Das Resultat dieser Vergleichung führte den Erfinder nicht nur zur Benutzung der natürlichen Töne, sondern auch zu deren Verlängerung von einem halben und einem ganzen Ton. Diese beide Verlängerungen mit einander verbunden stimmen den Naturton einen und einen halben Ton tiefer, so daß das Instrument in jeder Tonart seinen Accord hat. Das Bathyphon ist ein Holz-Baß-Blasinstrument, welches den Holzinstrumenten gegenüber denselben Platz einnimmt, den die Tuba ihren verwandten Blechinstrumenten gegenüber behauptet. Sein Umfang ist der des Contrabasses. Angeblasen wird es wie der Fagott, aber das Rohr ist vom S an bis zum Schallloch aus einem Stück Ahornholz. S und Schallbecher sind von Messing oder Neusilber. Die Bohrung ist vom Mundstück an bis nahe an den Schallbecher gleich weit, nämlich anderthalb Zoll Durchmesser. Die Länge ist sechs und einen halben Fuß und in zwei Theile mit einem zirkelrunden Knie gebogen. Die Tonlöcher werden alle durch Klappen regiert. Die Volubilität ist nicht geringer als bei dem Bassethorn. Das Mundstück ist dem Clarinettschnabel ähnlich. Das ganze Gewicht ist fünf und ein halbes Pfund. Der Ton soll außerordentlich viel Kraft haben, dabei die Scala vollkommen rein und die Behandlung überhaupt ziemlich leicht seyn, um so leichter, als die Klappen ähnlich geordnet sind, wie bei der Clarinette oder dem Bassethorn.

☞ Titel und Inhaltsverzeichniß zum vorigen Jahrgange folgt mit einer der nächsten Nummern.

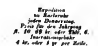
Die Red.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. **Nr. 2.** 14. Januar 1841.

Kritik.

Leipzig bei Breitkopf u. Härtel: Der Tempel des Herrn. Cantate, nach Worten der heil. Schrift zusammengestellt, in Musik gesetzt und dem K. H. Hofkapellmeister Ritter Dr. Louis Spohr hochachtungsvoll zugeeignet von H. W. Stolze, Stadt- und Schloß-Organist in Celle. Op. 14. Partitur u. Klavierauszug. Pr. der ersteren 3 Rthlr. oder 5 fl. 15 kr. rhein., des letzteren 1 Rthlr. 8 gr. oder 2 fl. 20 kr. rhein.

Der Komponist dieser Cantate ist dem musikalischen Publikum längst bekannt als ein würdiger, kenntnißreicher und talentvoller Mann seines Faches, und sowohl in praktischer als theoretischer, producirender wie ausübender Beziehung, als ein Mann, der es eben so ehrlich mit sich als mit der Kunst meint, und der alle seine Kräfte auch nur auf das Beste in dieser, auf die Förderung derselben nach allen Seiten hin, doch immer in der edelsten Auffassung ihres Wesens auch, gerichtet seyn läßt. Von einem solchen Manne läßt sich niemals etwas total Mißlungenes, ja kaum auch nur etwas blos Halbgelungenes erwarten. Doch je größer die Theilnahme, je gespannter und vertrauensvoller die Hoffnung, womit wir Werke von einem Solchen entgegennehmen, desto höher auch die Forderungen, welche wir an dieselben machen, desto strenger der Maaßstab, den wir bei Erforschung ihres Werths an sie anlegen. Die Cantate gehört unbedingt wohl — darf ich gleich im Voraus mein Gesammturtheil darüber aussprechen — nicht blos nicht zu den schlechten oder mißlungenen, sondern selbst zu den besseren, gelungeneren, beachtenswertheren Tonwerken der Art, welche in neuerer Zeit unserer Literatur geliefert wurden. Der Satz ist rein, wie man sagt, die Stimmführung im Ganzen mit Bedacht, Erfahrung und glücklicher Einsicht vollbracht, und die Melodien und Harmonien selber sind nicht ohne kräftigen Ausdruck und dem in guter Deklamation gehaltenen Texte angemessen. Auch der Styl, die ganze Haltung des Werks trägt ein gewisses, von den Worten eben sowohl gebotenes als dieselben zierendes und inhaltsvoller noch gestaltendes, würdiges Gepräge, das um so wohlthuender auf unser Gefühl und unsere Stimmung für die Composition wirkt, als die Würdigkeit selber ihren Ausdruck nicht etwa in einer Art Steifigkeit und Gezwungenheit, sondern durchweg in einer zwar ernsten, festen, gehaltenen, doch auch wohlgefälligen Bewegung sucht. Ist auch der Instrumentation hie und da vielleicht eine kleine Freiheit zugestanden, welche der ältere Kirchencomponist sich vielleicht nicht ohne Zwang erlauben würde, so überschreitet doch selbst auch diese im Ganzen nicht die Gränzen, welche inne zu halten jenes Gepräge nothwendig hier gebietet. Die Singstimmen sind überall vorherrschend als die den Hauptausdruck tragenden Persönlichkeiten, und das Orchester umgiebt verklärend, erläuternd, bindend oder unterstützend sie gewissermaßen nur. Und dennoch — suche ich den Eindruck des Ganzen wie der einzelnen Theile mir wo möglich zu vergegenwärtigen, so scheint mir gleichwohl über jenem eine gewisse Mattigkeit, ja — wenn ich so sagen darf — ein lauer Duft und Schein zu liegen, welcher der Erinnerung an ein liebes Rückwärts oder Ehedem wohl einen angenehmen und willkommenen Anhaltspunkt leihen möchte, im Uebrigen aber das Interesse, das die Arbeit des Componisten jedem Verständigen gewährt, wenig mehr zu erhöhen und kräftiger zu beleben vermag. Der Grund davon liegt — wenn anders diese meine Meinung die richtige und nicht etwa blos die Folge eigener ungünstiger Stimmung des Moments ist — hauptsächlich wohl in der Gewöhnlichkeit mancher Formen und dann oder noch mehr in einem Mangel an tieferer Auffassung des Textes, welcher Mangel, wie er seine Ursache nur in einem geringern Durchdringen und Durchdenken der Worte haben konnte, so nothwendig auch eine nach meinem Dafürhalten hie und da verfehlte Behandlung und wenig kräftige Wiedergabe ihres Inhalts und Sinnes zur Folge haben mußte.

Den ersten Punkt, die Gewöhnlichkeit mancher Formen betreffend, möchte ich den Beweis eben sowohl aus einigen gar deutlichen Anklängen an Melodien und Sätze älterer Meister (wie namentlich in dem Recitativ Nr. 2: „Danket dem Herrn" und in dem darauf folgenden Duett Nr. 3, von Takt 5 des Vorspiels an), als aus einer gewissen Breite und Allgemeinheit der harmonischen Figuration, wie sie sich namentlich in dem Chore Nr. 4 unleugbar darthut, führen können; und den zweiten Punkt anlangend, dürfte vielleicht gleich zu Anfang zu fragen seyn, ob der Verf. nicht besser gethan hätte, die Cantate mit einem lyrischen Gesange statt mit einem Chore beginnen zu lassen? — Der Text dieses ersten Chors lautet: „Herr!

ich habe lieb die Stätte deines Hauses und den Ort, da deine Ehre wohnet. Ich halte mich, Herr, zu deinem Altar, da man höret die Stimme des Dankes und da man prediget alle deine Wunder." Der Chor ist mit seinen untermischten kurzen Soli's, so wie er dasteht, recht gut gearbeitet; allein so nah die Veranlassung liegen mochte, das ganze Werk sofort mit einem kräftigen Chorgesange beginnen zu lassen, eben so wenig scheinen mir dennoch derartige Betrachtungen und Reflexionen zu einem ordentlichen Chorgesange sich zu eignen, zu welchem ein kurzer allgemeiner Gedanke, der kurze kräftige Ausdruck eines allgemeinen Gefühls weit mehr Stoff und Gelegenheit bietet; und in sofern ein solcher Gedanke und ein solcher Ausdruck sofort von der folgenden Textstelle: „Danket dem Herrn, denn er ist freundlich und seine Güte währet ewiglich!", welche Hr. Stolze als Recitativ behandelt, geboten wird, wäre es auch wohl besser gewesen, der Componist hätte den ersten Satz zu einem lyrischen Gesange, den zweiten zu einem kräftigen, frischen Chore benutzt, wodurch überhaupt auch mehr Abwechselung und Lebensmuthigkeit in das Ganze gekommen wäre, indem alsdann Recitativ, Arie und Duett nicht unmittelbar sich gefolgt, vielmehr von einem Chor unterbrochen seyn würden. Die ganze Cantate nämlich besteht aus einem Chor, einem Baß-Recitativ, einer kleinen Sopran-Arie, einem Duett zwischen Tenor und Sopran, und wiederum einem Chor mit angehängtem Fugensatz. Uebrigens läßt sich ein gewisser Guß, aus welchem das Ganze auch so, wie es daliegt, besteht, nicht verkennen, und die besten Ingredienzien empfing bei solchem unstreitig das Duett mit Chor Nr. 3, in welchem zugleich auch ein bewegendes, frisches dramatisches Leben athmet, indem sowohl die Singstimmen als die Stimmen der Begleitung mit mehr Selbstständigkeit und Originalität als in den übrigen Nummern geführt worden sind. Ein Druckfehler, der im Klavierauszug S. 15 im letzten Takte der ersten Zeile sich eingeschlichen hat (d—h statt e—cis), ist leicht zu erkennen. Wohlthuend wirkt hier in der Schlußstelle, in welcher der Charakter des ganzen Duetts gewissermaßen in kühner Federzeichnung sich noch einmal hervordrängt, die Triolenfigur, womit, gehalten vom kräftigen Basse, das Violoncell den ganzen harmonischen Bau auf seinen Schultern schaukelt. Ob das Thema der letzten (Quinten-) Fuge, nämlich unter Berücksichtigung des Gesanges und des Tempo, ein glücklich erfundenes genannt werden darf? mag zum Schluß noch zu bedenken gegeben seyn. Ich will den Satz herschreiben:

Al— — — — —les, was Odem hat, lo— — —be

lobe den Herrn, was Odem hat lo— u. s. w.

Das Tempo ist Allegro con spirito. Ich fühle wohl, daß der Componist mit der ersten Figur und Dehnung auch die ganze Begriffsschwere des Wortes „Alles" wiederzugeben beabsichtigte; allein sollte dennoch auf jene Frage Nein geantwortet werden, so könnte man vielleicht auch folgern, daß die ganze Fuge demnach keine glückliche genannt werden dürfe, da auf der glücklichen Erfindung des Subjects so ziemlich der ganze intensive Werth einer Fuge nothwendig beruht. Gleichwohl sind auch in dem kurzen Satze manche Künste der Verkehrung mit vielem Glücke zusammengedrängt worden. — Die Correctheit des Drucks anlangend, muß bemerkt werden, daß auf die Partitur in dieser Beziehung weit mehr Fleiß verwendet zu seyn scheint als auf den Klavierauszug, in welchem sich manche derartige Sorglosigkeiten vorfinden.

Leipzig bei Friedrich Hofmeister: *Oeuvres complets pour le Pianoforte par Louis Berger.* Cahier I. contenant: Grande Sonate Oeuv. 7, Andante et Presto Oeuv. 25 und Andante varié Oeuv. 26. Preis (nur) 1 Rthlr. oder 1 fl. 45 kr. rhein.

Berger ist todt! — Der Verleger obiger Sammlung seiner Klavierwerke setzt auf dem Titel derselben zu dem Namen hinzu „de Berlin." Er hat Recht, und kaum noch, wenn man sagt: Ludwig Berger aus Berlin, möchte der Meister, welcher zum mindesten wie Nestor im Rathe der Klavier-Componisten und Virtuosen jüngstvergangener schöner Zeit der Erste genannt werden muß, weiter gekannt und gehörig gewürdigt seyn, denn im kleinen Kreise Auserwählter. Ein eiserner, ein geharnischter Wille gehört dazu, durch die tausendfachen Hemmungen sich hindurchzukämpfen, welche zu überwinden sind, bevor die künstlerische Schöpfung aus dem stillen Heiligthume der Brust in die rauhbewegte Wirklichkeit treten und dann noch weiter hier zur allgemeinen Kenntniß gelangen kann. Schon den Gesunden erschrecken sie oft und machen ihn muthlos, wie sollten dem Kranken sie nicht die Schwingen lähmen, und oft im keimenden Vorsatz schon, so daß die Entwürfe selbst in ihm ersterben, noch ehe zur inneren That sie einmal werden. Berger war krank im Leben, wenn noch so gesund und stark auch in der Kunst. Er selbst hatte nicht die Kraft, die Welt zu bezwingen, und so traf ihn die natürliche Nemesis, daß die Anerkennung dieser im Großen ihm auch fehlte, muß um so dankbarer aber auch anerkannt werden, daß jetzt, nach seinem Tode, ein Verleger es unternimmt, durch Sammlung und erneuerte Ausgabe seiner Werke, wenigstens in Etwas noch nachzuholen, was das eigene, persönliche Geschick ihm vielleicht versagte, denn — wie gesagt — war Berger in der Kunst gesund, war ein wahrhaft großer, genialer Componist, und größer als solcher wohl noch denn als Virtuos, unter allen Neueren unbezweifelt der nächste an Beethoven und Mozart. Der tiefe, charaktervolle Styl, die Seele des Gesanges, und die Anmuth und Grazie der Verzierungen erheben seine Clavierwerke zu den bedeutendsten Erscheinungen der Zeit, zu Erscheinungen, an welchen der wahrhaftige Genius der Kunst sich eben sowohl erproben kann, als er sich selbst darin ausspricht. Es zeugt von ehrenvollem, sehr richtigem Takte, daß Hr. Hofmeister unternahm, jetzt, in diesem Augenblicke künstlerischer Evolution, diese Werke in einer geschlossenen Sammlung und solidester, correktester Ausstattung zwar wieder ins Leben zu führen; die Folgen können für die Kunst selbst nur die besten, können unermeß-

lich seyn, da einem guten Sterne gleich dieselben gewissermaßen herüber leuchten in dunkle Nächte, und solche Zeichen niemals noch ohne Bedeutung für das Leben vorübergingen. Daß **vollständig** die Wirkung aber auch werde, empfehlen wir allen guten Spielern die Sammlung, und legen namentlich den Clavierlehrern als eine heilige Pflicht an's Herz, für Verbreitung dieser Werke keine Gelegenheit unbeachtet vorübergehen zu lassen. Wollen **Wahrheit** sie, werden von selbst sie solches thun. Welche einzelnen Stücke oben genanntes **erstes** Heft enthält, besagt der Titel bereits. Die Sonate ist die vielgepriesene, von **Berger** selbst als seine beste bezeichnete in C-moll, die er seinem Lehrer Clementi dedicirte, und welche auch den Namen Sonate pathetique wohl zu führen pflegt. Das Andante und Presto ist jener im leichtern, doch brillanten Style gehaltene geniale Satz in H-moll; und die dritte Nummer bringt die 11 Muster-Variationen in C, welche für Spieler mittlerer Fertigkeit auch als höchst praktische Etuden gelten können. — Da in die Sammlung auch die von **Berger** nachgelassenen, bisher noch **niemals gedruckten** Clavier-Compositionen aufgenommen werden und der Verleger gleichwohl dieselbe mit **schon früher gedruckten** eröffnet, so darf ich wohl nicht unbemerkt lassen, daß wir bei **Berger nicht**, wie bei etwa manchen andern berühmten, verdienten, aber lebensthätigeren Männern, zu fürchten haben, in dem Nachlasse werden nur solche Werke sich noch finden, welche der Meister selbst als des Druckes unwürdig zurücklegte und im Laufe der Jahre auch umzuarbeiten vergessen; sondern derselbe oben erwähnte Grund, welcher sowohl die geringe Zahl der **bei seinen Lebzeiten herausgegebenen** Werke als deren verhältnißmäßig geringe Verbreitung veranlaßte, macht, im Gegensatz zu andern Erfahrungen, seinen Nachlaß gerade **ungewöhnlich reich** und **künstlerisch bedeutend**, so daß umgekehrt wir hoffen dürfen, die wiederholte Ausgabe der schon gedruckten Werke sei eine bloße, durch die Vollständigkeit gebotene Zugabe, und mit Erscheinung des Nachlasses erst werde der eigentliche und wahrhafte Schatz der Sammlung auch eröffnet: eine Hoffnung, welche um so mehr uns zur Anschaffung derselben bewegen muß, als solche sich auf die Versicherung von **Taubert**, dem würdigen Schüler Bergers und Sammler seines Nachlasses, stützt. Wie der Verleger verspricht, soll von Vierteljahr zu Vierteljahr eine Lieferung bis zur Vollendung des Ganzen fertig werden, und wir werden nicht ermangeln, den Inhalt einer jeden Lieferung besonders zu besprechen, zumal wenn er demnächst noch Unbekanntes bringt.

Ebendaselbst: *Serenade erotique.* Chanson d'un Troubadour, composée pour le Piano pour la main gauche seul par *Rodolphe Willmers.* Oeuv. 5. Pr. 8 ggr.

Im Grunde nichts Anderes als drei Variationen über ein gar süßes, schmelzendes Thema, bei welchem die Melodie bald oben, bald in der Mitte, bald unten geführt wird und unter der immer glänzender werdenden Figuration bald mit diesen, bald mit jenen Fingern herausgeschlagen oder herausgeschnellt werden muß, da Alles „mit der linken Hand **allein**" gespielt werden soll, was nothwendiger Weise ziemlich lange Finger, viel Fertigkeit und den fortgesetzten Gebrauch des Pedals voraussetzt (wornach die Figuration aber weislich auch wohl als bloße Accord-Zergliederung eingerichtet ist), damit der Notenwerth einigermaßen sein Recht in der Klangdauer bekommt. Als Parade-, als Kunststück, oder auch als Etude mag die Composition immerhin gelten, und wer sie zu spielen vermag, hat zum mindesten das technische Geschick, auch etwas Anderes, nämlich Kunstwürdigeres, spielen zu können, das zu schaffen Hr. Willmers selbst diese Serenade nur umzuarbeiten braucht.

Schilling.

Correspondenz.

Stuttgart am 2. Jan. 1841.

Mit dem gestrigen ist die erste Hälfte der 12 Abonnement-Concerte, welche die Kgl. Hofkapelle jährlich, d. h. den Winter hindurch, hier zu veranstalten pflegt, vorüber. Es wäre Unrecht, wollte man um einiger kleinen Mängel willen, an welchen dasselbe eben sowohl zu leiden hat, denn jede andere Anstalt der Art, dem Institute überhaupt nicht die Anerkennung zu Theil werden lassen, welche in Wahrheit es verdient, und um so mehr, als schwerlich, Leipzig und Berlin ausgenommen, eine deutsche Stadt sich findet, wo ein musikalischer Körper die Veranstaltung so vieler regelmäßiger Concerte, ohne auch nur einmal ein Zurückbleiben der öffentlichen Theilnahme bemerken zu müssen, durchzusetzen vermochte. Zeigt einerseits dies von einem wahrlich nicht gewöhnlichen Kunstsinne der Population, so muß andererseits doch auch ein vorzüglicher intensiver Werth der Anstalt selbst als Grund unterschoben werden, da nicht vergessen werden darf, daß jener Sinn recht wohl auch durch die zweimalige Oper in jeder Woche und mancherlei kleinere oder größere Privatconcerte, durch die Aufführungen von noch anderen musikalischen Vereinen, als Liederkranz u. s. w., wie durch die Productionen häufig ankommender fremder Virtuosen und Sänger seine Befriedigung finden könnte. Begreiflich kann solche Qualität, jener intensive Werth unserer Abonnement-Concerte, nur auf eine vorzügliche Auswahl dessen, was darin zur Aufführung gebracht wird, sich stützen, und möchte hier es seyn, wo der Unersättliche, der nimmer Zufriedene Einiges zu mäkeln versucht seyn dürfte, so ist doch auch die Tendenz nicht zu übersehen, welche bei richtiger Würdigung ihrer selbst dergleichen Concerte nothwendig zu verfolgen haben. Die Kapelle in München hat es versucht, eine Concertanstalt zu gründen, in welcher ausschließlich klassische Werke den Gegenstand der Thätigkeit abgeben sollen. Ich will nicht läugnen, daß die Sache ihr Gutes hat; aber bezweifeln möchte ich dennoch, daß die Aufgabe einer regelmäßigen Concertanstalt wie der Musik überhaupt damit erfüllt wird, so wie schwerlich in Abrede gestellt werden kann, daß in solcher Richtung sich die Kunstthätigkeit in jeder Beziehung zu sehr concentrirt, als daß sie eines allgemeinen Eingreifens in die Lebensverhältnisse sich gewiß halten dürfte. Ich sage: in jeder

Beziehung, und bin kühn genug, dies zu meinen ferner sowohl nach Außen als nach Innen. Nach dem Höhepunkte, welchen unsere Kunst als solche erlangt hat, muß productiv sie immer das Eigenthum einer gewissen, in sich abgeschlossenen Klasse der Gesellschaft seyn, aber betreffend die Consumtion darf sie, soll je nur und einigermaßen sie ihre Bestimmung erfüllen, ein solches Privateigenthum niemals werden, was sie aber augenblicklich wird, wenn wir die Production selbst nur auf einen gewissen, engen Kreis beschränken, der wiederum nur in sofern sehr Wenigen und um so Wenigeren zur Consumtion zugänglich ist, als und je mehr diese einen Grad von Sachbildung schon voraussetzt. — Eine Concertanstalt für blos klassische Musik richtet ihre Thätigkeit gegen den geringen, klassisch gebildeten Theil des Publikums, und sollte sie das Glück haben, auch von andern Individuen besucht zu werden, so weiß ich nicht, ob sie bei solchen nicht eher Gefahr läuft, der Musik überhaupt zu schaden, als sie hoffen darf, derselben Vortheil zu bringen. Proselyten machen ist gefährlich, gefährlich für das Subject wie für das Object, und ein directes Losstürmen auf Moralien und Gustivitäten hat noch immer seinen Zweck verfehlt. Dazu wird die Thätigkeit einer solchen Concertanstalt für blos sogen. klassische Musik sich jedesmal auch nur auf einen kurzen Zeitraum beschränken müssen, und die Wesenheit unserer Kunst trägt die Nothwendigkeit einer öfteren Wiederkehr als ein solch' unveräußerliches Eigenthum in sich, daß ich kaum glauben kann, eine achtwöchige Sinfonien- oder Oratorien-Musik habe den würdigen Musikliebhaber auch für das ganze Jahr schon gemacht. Ich enthalte mich, den Satz noch weiter auszuführen, und lasse die bloßen Winke allseitigerer Erwägung hinreichen, mich zu vertreten, wenn ich mich sonach der Ueberzeugung hingebe, daß eine öffentliche Concertanstalt, wie die genannte unserer Hofkapelle, soll sie ihrer innersten und eigentlichsten Aufgabe genügen, eben sowohl **Alles** bringen muß, was den verschiedenen Gradationen des Geschmacks und der Fassungsgabe entspricht, als die Zeit ihrer Thätigkeit möglichst so weit ausdehnen, daß die Erinnerung des Anfangs sich möglichst treu und lebendig genug noch an das Ende anzuknüpfen vermag. Unsere Kunst gehört der Menschheit an und soll auf die Menschheit wirken, muß in ihren Aeußerungen daher auch **jede** Nüance der Schattirung dieser Menschheit und nach Innen sowohl denn nach Außen zu berühren suchen, sonst verfehlt sie ihren Zweck, welcher allein ist Bildung, Veredlung des Herzens und der Sinne, die Nichts mehr als lebendige Stimmung für das Mittel nothwendig voraussetzt, — eine Stimmung, welche abermals nur erreicht werden kann auf dem Wege der Sympathie zwischen Production und Consumtion, Producenten und Consumenten. Wir sind nicht Alle Kunstkenner, nicht einmal Alle Kunstliebhaber im bessern Sinne des Worts, haben Alle aber gleiche Ansprüche auf die Wohlthaten der Kunst. Aus den Letzteren müssen **nach und nach** die Ersteren werden, wenn wir die Letzteren nämlich durch ein Herablassen zu ihren Kräften gewonnen haben.

Unsere K. Hofkapelle scheint mir demnach vollkommen Recht zu thun, wenn sie in ihren regelmäßigen Concerten neben wahrhaft guten, klassischen und größeren Werken auch kleinere, blos auf Ohrenreiz berechnete und gefällige bringt. Wird dort der ernstere, gebildetere Kunstfreund befriedigt, so hier auch derjenige, welcher bis zur Stunde von der Kunst noch nichts Weiteres verlangt als sinnlichen Genuß, was nach dem Grade seiner Bildung Keiner und Niemand ihm übel deuten kann, in anderer Beziehung aber auch um so nothwendiger noch erscheint, als wenigstens durch solche Stücke nur die Virtuosen, jung und alt, Gelegenheit erhalten, das Maaß ihrer technischen Fertigkeit öffentlich zu versuchen und zu erproben. Wir hören in jedem der Abonnement-Concerte ziemlich regelmäßig eins bis zwei sogen. klassische Werke, Sinfonien, Oratoriensätze, Ouverturen, Concertstücke &c. und dazwischen oder daneben dann auch Salonstücke von Sängern oder Virtuosen. Nur auf Wahl und Anordnung wird es noch ankommen, ob wirklich Gutes gestiftet wird, und hier scheint sich abermals meine oben ausgesprochene Ansicht zu bewahrheiten, wenn sogar, um Ermüdung auf der schwächeren Seite zu vermeiden, nicht einmal die Zeit **eines** solchen Concertes allein der sogen. Classicität gewidmet seyn darf. Einen Beweis dafür glaube ich aus dem 4ten unserer bisherigen Abonnement-Concerte entnehmen zu dürfen, wo den ersten Theil (neben der Ouverture) der ganze dritte Akt aus **Glucks** „Iphigenie in Aulis", und den zweiten **Beethovens** 9te Sinfonie einnahm. Es war, ungeachtet aller Vortrefflichkeit der Execution, für das große Publikum doch des Guten und Bessern zu viel auf einmal. Der Starke bescheidet sich, der Schwächere aber wird erdrückt, ermüdet, und Ermüdung zieht nie heran zum Höheren, richtet nicht auf. Ermunterung durch Entsprechendes, dem Auffassungsvermögen Anpassendes verleiht auch dem Schwächeren Muth und Kraft, an Höherem, Besserem möglichst zu erstarken. Möchte ich nicht Unrecht haben, und die Regel beiläufig in Erinnerung gebracht seyn, der noch zuzufügen wäre, daß demnach die Ermuthigung dem Versuche zum Erstarken stets vorangehen muß.

A propos! die **neunte** Sinfonie von **Beethoven**: dabei fiel mir die bei Otto Wigand in Leipzig vor ein paar Jahren erschienene Novelle

„**Das Musikfest oder die Beethovener**",

von W. R. **Griepenkerl**, wieder ein. Im Jahre 1828 hörte ich die Sinfonie zum erstenmale, aber nicht von unserem vortrefflichen, sondern einem sehr mittelmäßigen Orchester; nachher nie wieder bis in genanntem Concerte. Als Griepenkerls Buch erschien, mochte ich daher den Effect der Musik schon ziemlich wieder vergessen haben, und so mochte es kommen, daß ich nicht wußte, welchen Namen ich eigentlich dem Eindruck geben sollte, den jenes bei seiner ersten Lectüre auf mich machte. Eine der **Heinse**schen „Hildegard" abgelauerte oder abgeborgte Idee und Form, aber ohne Heinse's Lüsternheit und Schlüpfrigkeit, wenn ich mich so ausdrücken darf, und daher auch ohne die Leichtigkeit der Dichtung, die Lebendigkeit der Farben, welche bei Heinse fesseln, ja hinreißen können; doch auch nicht ohne alles Gefühl, ohne alle hübsche Zeichnung der Charaktere und ohne alles Eindringen in die zarteren Accorde der Lebensharmonie bei

dem Ernste, der sich wie leichter Thau über das Ganze hinbreitet. Ich wußte anfangs nicht, sollte ich das Ganze für eine Art von unverletzender Ironie halten oder wirklich für einen ungezügelten Ausbruch der Begeisterung. Stieß das Auge auf die hie und da in Wahrheit etwas zu starke Auftragung der Farben, besonders gegen den Ausgang der ganzen Erzählung hin, wo Alles verrückt wird, stirbt, verzweifelt, schmachtet und im seligen oder unseligen Weh hinwegscheidet aus der trüben Wirklichkeit, so wollte der erste, las ich wieder die mancherlei treffenden Bemerkungen über Zustände und Schicksale unserer Kunst, die mancherlei herrlichen Definitionen und Divinationen künstlerischer Erzeugnisse und Gedanken, wollte der zweite Glaube sich wieder meiner bemächtigen, und so lag ich im ewigen Kampfe mit mir selbst, bis endlich das Buch selbst mit der Erinnerung und Gegenwart ausgekämpft. Doch jetzt — nun ich die neunte Sinfonie, welche neben der eroica im Mittelpunkt der Novelle steht und um die sich nun alle Charaktere mit sich selbst und ihren vielfach verschiedenen Situationen drehen, — nun ich das Werk selbst wieder gehört, nun das Auge selber geschaut, was das Wort ihm dort in gestaltlosen Zeichnungen vergegenwärtigen möchte mit allen seinen Erinnerungen und Beziehungen zu Gegenwart und Zukunft, jetzt drückt mich keine Härte mehr und sehe ich blos die Wahrheiten noch, die im Fluge gemachten, doch treuen Erfahrungen und Versinnlichungen, welche das ganze Buch von der Idee heraus bis zur äußersten Form hin beleben, und welche an den einzelnen Gegenstand zwar sich anknüpfen, doch von da aus auch ihre Strahlen werfen über die Gesammtheit des musikalischen Wesens. Hr. Griepenkerl hatte Recht, daß er an die ersten Sätze der Sinfonie auch das Bild der Glückseligkeit, des Friedens in der Welt, selbst wo diese im Kampfe zu seyn scheint, der Macht und Harmlosigkeit des leichten Sinnes, selbst im getrübten Geschicke, bindet; in dem letzten Satze dann aber aufgehen läßt alles Seyn auch in ein Dorthin, wo das Unbegreifliche unsern beschränkten Sinn niemals aufnimmt. „Warum — fragt Cäcilie, als zartester Gegensatz zu den tobenden Helden der ganzen Novelle, den für Beethoven enthusiasmirten jungen Grafen Adalbert, dessen durch Geldgarantie erworbener Machtspruch die beiden Ideale, die heroische und neunte Sinfonie, als die Werke des Festes bezeichnet hat, — „warum soll die Kunst jetzt eine andere seyn, als sie war? ist sie denn nicht ewig jung?" — „Die Kunst, Baronesse, hat aufgehört, Spielerei zu seyn", lautet die Antwort. „Es gab eine Zeit, wo das einsame Träumen am murmelnden Bach, langweiliges Turteltaubengeschwätz und eine im Schweiße des Angesichts herausgequälte Form für wahre Kunst galten. Diese Zeit ist nicht mehr. Jenrr lächerliche Kunstabsolutismus des Individuums hat seine Endschaft erreicht. Das große öffentliche Leben, das bei allem Narrenhaften der zusammengeworfenen Elemente die Maske furchtbaren Ernstes in der Gesammtanschauung entgegenhält — dieses ist jetzt die eigentliche Werkstatt des Künstlers. Hier soll er die Pulse einer bedeutenden Krise verfolgen, hier soll er die von allen Seiten zusammenfallenden Extreme durch die ewigen Ideen vermitteln. Dazu aber bedarf er die ganze Summe gegenwärtiger Erscheinungen, und nicht ablassen soll er von dee bedeutungsvollen Richtung unserer Zeit, dies öffentliche Leben in allen seinen Theilen zu durchdringen. Zu den Todten werfe man den Krüppel seiner krankhaften Fantasie, welche sich diesen Richtungen entzieht. So ist also die Kunst nicht mehr das Armesünderglöckchen eines vereinzelten Individuums, sondern die große Glocke der Nationen, welche durch die Jahrhunderte hallt und das weltliche Evangelium verkündet; weltlich deßhalb, weil es die Weltgeschichte ist, deren Conflicte die Kunst darstellen soll; Evangelium deßhalb, weil es die ewigen göttlichen Ideen sind, die sich aus jenen Conflicten wie in der Weltgeschichte, so auch in der Kunst absondern. Auf diesem Wege gehen Religion und Kunst Hand in Hand. Ja die Priester des letztern predigen so gut als andere aus einer biblia sacra, das ist aus dem Buch der Geschichte, in welchem der Odem Gottes weht und wo jedes Individuum der Märtyrer des gemeinsamen Ganzen ist, welches, ein heiliges Vermächtniß, auf kommende Jahrhunderte übergeht, immer höherer Vollendung entgegen. Wer rühmt sich, zu behaupten, die Weltgeschichte sey die Erfindung eines Obscuranten oder der glänzende Betrug irgend eines spitzfindigen Projektenmachers?" — „Beethovensche Werke — sagt der Graf ein andermal — verlangen eine eigene Vortragsweise. Dieser Meister unterscheidet sich voe allen andern Tondichtern durch eine starke Farbe seines Geistes, welche die Grundlage aller übrigen ist — durch seinen Humor. Humor nämlich in dem, worin ihn nue Shakespeare und Jean Paul noch darstellten. Wer nicht daran gewöhnt ist, dem großen Drama zuzuschauen, das die Weltgeschichte vor uns aufspielt; wer nie auf dieser Schaubühne der Erde Unendliches und Endliches im furchtbaren Bruderzweikampf auf einander stoßen sah; wer nie versucht worden, im kreisenden Kampfgewühle Beider das Eine für das Andere zu halten; ja wem es nie gelang, Beide in dem wunderbaren Scheine völliger Gleichheit zu erblicken, eine Täuschung, die letzter Endzweck der Kunst ist, — der trete hinweg unter jenem Dreigestirn, er wird von dessen segnendem Einfluß nicht berührt werden. Er wird hingehen und höhnen, es sey keine Einheit in den Werken, wird von Beethoven sagen, es laufe zu viel Gemeines mit unter und störe Einem alle Illusion. Diese humoristische Färbung ist denn auch die Klippe, woran größere Ausstellung Beethovenscher Werke scheitert, namentlich die von Sinfonien und Quartetten. Es kann über solche Aufführungen eine Langweiligkeit ausgebreitet seyn, die unerträglich ist. Man denke sich einen Leser, der Shakespeare oder Jean Paul wie einen Goetheschen marmorglatten Roman vorträgt. So ist es ähnlich, wenn man, statt auf der Adlerschwinge Beethovens in die Wolken zu steigen, auf dem Taubenfittig eines Haydn sich wiegt, odee gar auf Fledermausflügeln um baufällige Kirchenmauern schwirrt. Der Haken ist: die Gegensätze, deren Glieder für Manche Welten auseinander liegen, werden nicht schroff genug herausgestellt; man wagt es nicht, dem Meister zu folgen; man hält ängstlich vorgespiegelte Gränzen fest; man will ausgleichen; man will Brücken

über Abgründe bauen, wo man eben auf Adlerfittigen hinüberschweben sollte.“ — „Das Alles ist wahr“, antwortet dem gelehrten Herrn Grafen der Organist Pfeiffer, „und wer kann anders als Amen sagen — dein Wort sey ewig.“

Lindpaintner führte nach 5 Proben die Sinfonie auf: Ehre unserm Orchester! Ehre seinem Vertrauen, seiner Kraft! — Habeneck in Paris soll einmal 80 Proben davon gehalten haben; ob die Sinfonie besser ging? — vielleicht der letzte Theil, in welchem auch wir in Stuttgart wohl den Mangel jener Gegensätze bemerken durften. Doch welche Musik auch ist dies?! — Allmächtiger! — „Diese Recitative der Bässe, was sind sie anders, als die Monologe einer kranken Welt! Seht, wie sie dasitzt! Jahrhunderte haben ihr Haar gebleicht, das Haupt, von allzuschweren Gedanken belastet, neigt sich aufs Knie, Thränen rollen den weißen Bart hinab. Der Versucher, der Satan taucht auf aus der Tiefe, denn was ist die erste Figur der Blasinstrumente mit einschneiendem B anders als Höllenspuk? die kranke Welt, ohne aufzublicken, spricht ihr erstes Recitativ: Hinweg, will sie sagen, du hast keine Gewalt über mich. Heda! guter Freund, rufen jetzt die Quinten des ersten Satzes, die jener noch ein Mal gaukelnd wie Irrlichter vorüberschweben, heda, mache dich auf, wirf ab das unnütze Zeug, das dir Jahrhunderte aufgebürdet, kehr in die Wälder zurück, geh nackend wie wir, arme Welt! Jetzt kehren auch die Geister des Scherzo wieder und tanzen vorbei. Laß Gram und Sorgen um Vergangenes und Künftiges — emanzipire das Fleisch! — Von einem heftigen Ruck erschüttert wird die kranke Welt, eine bedeutende Krise fliegt über die letzte Linie hin, aber auch dieser Versuchung erliegt sie nicht. Noch ein Mal spricht sie im verzweifelnden Kampf ihr geheimnißvolles Recitativ, da theilen sich die Nebel, wie ein Stern mit erhöhetem Licht bricht jene Reminiscenz des Adagio herein. Da richtet die kranke Welt das Haupt auf und lächelt. Bewegung kommt in das Durch- und Uebereinander der Situationen. Das Dramatische spielt hinüber in den Schwung der Dithyrambe; die weicheren Blasinstrumte greifen vor, und geben, wenn auch nur vier Takte lang, eine erste Andeutung des nachfolgenden Liedes.“ — „Wer da weiß, welche öffentliche Metze diese verkappte „Freude“ Schillers von Geburt war, der sahe sie, — es ist die Freiheit!“ — „Nachtwächtergesang ist sie nur!“ — „Nachtwächter singen Lieder in der Neujahrsnacht, hier triumphirt alle Creatur eines Planeten in ein neues Jahrtausend hinein.“ — Sie wundern sich, wie ich fort und fort citire aus dem Buche; aber jetzt auch wird alles Schöne darin mir nur klar, und kein Kirchhofsduft, entronnen der Masse gemordeter, ausgeschwitzter nackter Leichen, weht mich mehr an. Ich habe schnell das Buch noch einmal gelesen, und möchte nun, daß es Jeder lese, auch ohne die neunte oder die heroische Sinfonie; Herz und Sinn finden doch, was sie suchen, was sie bedürfen, dient die Narrheit auch oft zum Kleide der Liebe und des Verstandes. Im Gegensatz erkennt sich ja immer erst das Wahre; auf dem Schwarzen ist das Weiße weiß. Der Faden ist roth, der sich durch das Ganze hinzieht, aber er schlingt unendliche Knoten in allen Farben, bindet Vergangenes und Zukünftiges aneinander und in der Mitte stehen wir, athmend die Gegenwart mit allen ihren Verkehrtheiten und Tugenden, Seichtigkeiten und Uebermaßen. Der heiligen Tonkunst innerste Saiten werden gerührt und zum Todtentanz einer Brauthochzeit spielt sie im tiefsten Hintergrunde gar himmlische Melodien, die ihre Motive entnahmen aus genannten Sinfonien, aber durcharbeiten dann durch alle tonischen Verhältnisse, in die sich natürlich auch Dissonanzen mischen. Wer die schärfsten nicht vertragen kann, setze den Dämpfer drauf. Ich mußte das Buch hier erwähnen, lag es auch außer meiner nächsten Absicht; das vierte Abonnement-Concert gab mir seinen Titel wieder in die Hand.

Schilling.

Feuilleton.

Curiosa.

Wie weit der menschliche Geist, verleitet von der Sucht zur unästhetischen, musikalischen Malerei, auf abnorme Abwege gerathen könne, mag folgendes Aktenstück beweisen, welches wir ad usum Delphini, — will sagen: als Gemüthsergötzlichkeit für unsere verehrlichen Leser, wörtlich, mit diplomatischer Genauigkeit nach dem uns vorliegenden, in Wien, ohne Jahrszahl gedruckten Originale, abzukopiren weder Mühe noch Zeit scheuen wollen; wobei wir die unterstrichenen Worte, und nebstdem auch den schönen Styl — als negatives Musterbild — wohl zu beherzigen ersuchen. —

Besagtes Dokument lautet aber buchstäblich also: „Telemachs Ankunft und Aufenthalt auf der Insel der Calypso. In charakteristische Musik gesetzt von Herrn Leopold Kozeluch, k. k. Kammerkapellmeister.“ — „Erster Theil: Telemach segelt von Minerva unter der Gestalt des Mentors, und von seinen übrigen Gefährten begleitet von Creta ab. Unter leichten Winden, und einschlummerndem Syrenengesang I. schaukelt das Schiff auf weichen Wellen seiner Bestimmung zu. Mit einem Male bricht II. ein gräßlicher Sturm heran. Das sinnenverlorne Volk wimmert, Orkane heulen, Feuergüsse ertrucken den Abgrund, der Mast bricht, das Schiff berstet; alles geht unter. Nur Telemach und Mentor, an den abgerissenen Baum geklammert, werden an das Ufer geschleudert — erschöpft und halb todt. Allmählich thauen ihre Sinne wieder auf, und III. die Geretteten danken den unsterblichen Göttern — von Calypso in der Ferne gesehen, erkannt, und mit einer Wallung des Entzückens betrachtet. Sie sucht die Empfindung, welche Ulysses' Ebenbild in ihr aufgeweckt hat, zu unterdrücken, nähert sich mit angenommenem Ernste und IV. hält ihnen die Dreistigkeit, ihre Insel betreten zu haben; mit einem erkünstelten Unwillen vor, den aber ihre vorlaute, nie ruhende Empfindung alle Augenblicke unterbricht; Mentors heller Blick durchschaut, und Telemachs arglose Seele zu besänftigen bemüht ist. — Sein Vater, den er suche, hätte den Tod in den Wellen gefunden, ist Alles, was sie ihm erwiderte. Die Fremdlinge werden abgeführt, und Calypso V. überläßt sich ungestört dem wonnevollen Vorgefühle eines bessern Schicksals, als jenes mit Telemachs Vater war. Nur Mentors unerforschliches Wesen beunruhigt sie. Indessen kehren die Fremdlinge, von Nymphen begleitet, zurück, und werden von Calypso in ihre Grotte geführt, die bei ihrem Eintritte von VI. einer angenehmen Musik erschallt, in welcher die Nymphen ihre Kunst auf VII. verschiedenen Instrumenten verschwenden, und deren zwei von den VIII. Reizen der Liebe singen. Hierauf ertönt eine IX. ländliche Musik, während welcher die Nymphen unter mannigfaltigen Bewegungen um den Liebling ihrer Gebieterin Gruppen bilden, die in einen X. Tanz übergehen. Nun wird XI. der obige Gesang wiederholt. Dann erscheinen auf Veranlassung der in den Kunstgriffen der Liebe unerschöpflichen Calypso XII. und XIII. einige Nymphen in der Tracht von Telemachs

Vaterlande, tanzen vaterländische Tänze um ihn, und stimmen hierauf einen XIV. Gesang von der Macht der Liebe an, der aber von dem Namen Ulysses plötzlich unterbrochen wird. Dieser Name weckt in Telemachen XV. den Gedanken an seinen Vater, und dessen Tod; und mit ihm Verwirrung, Schmerz, und eine namenlose Qual, welche Calypso, Mentor und die Nymphen lange vergebens zu stillen suchen. Allmählig reißt sich seine Seele von diesen peinlichen Gefühlen los, der Sturm legt sich, und sanfte Wehmuth ergießt sich über sein ganzes Wesen. — Zweiter Theil. I. Calypso, von Liebe gegen den jungen Telemach entbrannt, führt ihren Liebling in einen Myrthenwald, und bietet ihre Reize und des Ortes Anmuth auf, und ihm die Unsterblichkeit an, um ihn an sich zu ziehen. Hierauf sucht sie Mentors geheimnißvolles Wesen zu erforschen, während dessen Telemach von dem Nymphen mit einem II. Gesang unterhalten, und das Loos über Calypso an einem dritten Orte geworfen wird, und dieser Ort ist III. der Olymp. Größe und Stärke umschweben den Gott der Götter; Majestät ruht schwer auf dem Donnerer; die zahllosen Wetter murmeln; die Pforten öffnen sich, und IV. traurig klingend tritt Venus vor Jupiters Throne, fordert und erhält die Erlaubniß, sich an den Flüchtlingen für ihre auf Cypern entweihten Altäre zu rächen, besteigt mit ihrem Sohne den mit Tauben bespannten Wagen, und durchschneidet rauschend die Wolken. Damals war es, als V. Calypso in ein Gemische von Empfindungen versunken, schwermüthig um ihre Grotte schlich. — Plötzlich erblickt sie die Liebesgöttin, die aus den Lüften herabfährt, ihr in Cupido einen Rächer an dem treulosen Telemach vorstellt, und zischend sich wieder in die Wolken verliert. Nun sucht Amor die schwermüthige Calypso zu trösten; bald aber VI. beginnt er sein Werk: Calypso drückt ihn treuherzig an ihre Brust, und sich einen vergifteten Pfeil in's Herz. Sie gibt ihn weiter, und so ballt sich der tückische Knabe aus einer Hand in die andere, immer kosend, und scherzend bis auf Telemachs Schooß hin, jedem schön thuend und jeden verwundend. Mehrmals wagt er sich auch über Mentor, aber durch der Gottheit ernsten Blick geschreckt, taumelt er zurück. Indessen fängt sein Gift allmählig zu wirken an, und Telemach fühlt nur zu lebhaft, daß Eucharys über allen Ausdruck schön sey. Aus dieser neuen Gefahr sucht ihn Mentor VII. durch Vorstellungen, dann durch Drohen zu reißen, und als Beides vergeblich ist VIII. sinnt er auf andere Mittel, ihn zu retten. Während dessen geht eine IX. Jagd vor sich, welche Calypso benützt, um ihren Telemach zu ergötzen; Dieser um seiner Eucharys nahe zu seyn, und Mentor, um der Calypso X. Eifersucht zu erregen, und seinem Zöglinge einen Weg aus diesem Labyrinthe zu bahnen. Nicht lange, so gelingt es ihm auch, und ein XI. namenloser Schmerz bemächtigt sich der unglücklichen Calypso dergestalt, daß sie, sich selbst vergessend, Mentorn befiehlt, sich mit dem undankbaren Telemach von ihrer Insel zu entfernen, und sich zu diesem Ende sogleich ein Schiff zu bauen. Allein mit dem letzten Hauche dieser Worte erwacht wieder ihre Leidenschaft, und mit ihr alle Gefährten hoffnungsloser Liebe. Indessen hat XII. Cupido mit seinem Schäkern und Tändeln alle Herzen in Brand gesteckt, und den Nymphen den Gedanken eingegeben, eine zweite XIII. Jagd zu veranstalten, wobei Eucharys als Diana erscheint, von der Göttin der Liebe mit so unzähligen Reizen ausgeschmückt, daß Calypso, selbst über ihren Anblick betroffen, zur nächsten Quelle geht, sich besieht, und beschämt sich in ihre XIV. Grotte zurückzieht, geängstigt von ihren Empfindungen, und unschlüssig, was sie thun soll. Nun ertönt XV. das Zeichen zur Jagd, während welcher man Mentorn an seinem Schiffe arbeiten, die Schläge der Hämmer, die Streiche der Pflöcke hört, bei deren jedem Calypso ein neuer Schauer überfällt. Jetzt hat sie den Ort im Angesichte, wo das Schiff durch die Hand einer Gottheit schon vollendet dasteht, als XIV. Telemach an der Seite seiner Eucharys sich ihr naht. Er hört, daß das Schiff für seinen Freund bestimmet sey, von dem man ihn befreien wolle, und bricht unwillkührlich aus: „Eucharys würde dann sein einziger Trost seyn.“ — Eucharys erschrickt darüber; Telemach fühlt, was er gesagt. Alles XVII. schweigt; der Ort scheint entseelt; plötzlich XVIII. fährt Calypso aus ihrer Betäubung auf, einer Löwin gleich, der man die Jungen geraubt, von ihrem Schmerz umher getrieben, flucht sie Telemachen und Mentorn; schwört bei dem Styx, sie nicht länger auf ihrer Insel dulden zu wollen, und Schwüre auf Schwüre häufend, den einen unwiderruflicher als den andern, verläßt sie wüthend den Ort. Telemach bleibt XIX. wie versteinert zurück, XX. wirft sich weinend an Mentors Brust, beschwört ihn, seinen Leiden ein Ende zu machen, ist entschlossen zur Abreise, wankt wieder, und durch Mentors Schild mit einem noch nie gefühlten Muthe belebt, eilt er endlich zu Schiffe. Indessen ist zur Calypso, die mit XXI. ihrem Seufzen und Stöhnen die Gegend umher erfüllt, XXII. Cupido in Begleitung mehrerer Nymphen gekommen, und nach einigen Vorwürfen, und da der Schwur, den sie that, unwiderruflich ist, bietet er sich an, Telemachs Abreise zu vereiteln. Calypso ist zu schwach, ihm zu widersprechen, und folgt ihm, eine schönere Zukunft träumend. Nun wird XXIII. das Schiff von allen Seiten in Brand gesteckt; das Feuer rasselt; Mentor eilt herbei; fährt über diesen Anblick zurück; Telemachs schon halb erloschenes Gefühl flammt wieder auf; jener überhäuft ihn mit Vorwürfen, und als diese kein Gehör finden, stürzt er ihn von dem Felsen in's Meer hinab, und sich auf ihn. Scham und Verwirrung treiben die Nymphen heulend umher; Calypso raset, Cupido weint bitterlich über die mißlungene Unternehmung, bricht aber mit einem Male in ein lautes Hohngelächter aus, sich triumphirend in die Lüfte hebend; alles flucht ihm; alles raset; er läßt sich noch ein Mal herunter, lacht wieder, und schwingt sich zur Mutter in die Wolken.“ —

So weit unsere Authentik. Aller Bemerkungen uns enthaltend, überlassen wir es den geehrten Lesern, die beliebigen, unwillkührlich sich aufdringenden Glossarien selbst hinzuzufügen. Jedenfalls mag es interessant gewesen seyn, als Ohrenzeuge der Aufführung — deren wirklich, eingeholten verläßigen Erkundigungen gemäß, eine zu Wien, im Hotel eines musikliebenden Cavaliers, beiläufig Anfangs des letzten Decenniums des vorigen Jahrhunderts statt fand — mit beiwohnen zu können; wenigstens hätte man daraus zu erlernen Gelegenheit gefunden, wie gewisse Hauptmomente, namentlich abstracte Begriffe, ohne Beihülfe der Worte, blos durch Instrumente, auf eine würdig geniale Weise versinnlicht werden müssen, z. B. wie Maste brechen, Schiffe bersten und deren Bemannung wimmert; wie der erkünstelte Unwille, vorlaute, nie ruhende, alle Augenblicke unterbrochene Empfindungen auszudrücken seyen; wie die in den Kunstgriffen der Liebe unerschöpfliche Calipso ihrem Gastfreund mit vaterländischen Tänzen eine Surprise bereitet, — item demselben ihre Reize sammt Unsterblichkeit anbietet; welche Harmonien die auf dem Donner schwer ruhende Majestät, Größe und Stärke, das Murmeln zahlloser Wetter, deßgleichen eine die Lüfte schneidend durchrauschende Tauben-Equipage exprimiren; — wie ein in's Herz gedrückter vergifteter Pfeil, das Weiterballen eines tückischen Jungen aus einer Hand in die andere, der unter einem koset, scherzt, schön thut, verwundet und sogar taumelt, zu charakterisiren sey; — wie Minerva-Mentor Vorstellungen macht, droht und simulirt, ein Schiff zu bauen befiehlt; — mit welchen Tonfolgen die erwachte Leidenschaft nebst allen Gefährten hoffnungsloser Liebe, die Streiche der Pflöcke, des Schauers Ueberfall, das unwillkührliche Ausbrechen, erschrecken, fühlen, was man gesagt, schweigen und ein entseelter Ort, — das Löwin gleiche Auffahren, Schwüre auf Schwüre häufen, versteinert, weinend, entschlossen, wankend, und vom noch nie gefühlten Muthe belebt werden, ausgemalt wurde; — wie ein halb erloschenes Gefühl wieder aufflammt, — Vorwürfe kein Gehör finden, — wie Nymphen, von Scham und Verwirrung umhergetrieben, heulen, fluchen und rasen, Cupido erst weint, dann in ein schallendes Hohngelächter ausbricht, triumphirend in die Lüfte sich hebt, wieder herabkömmt, blos um nochmals zu lachen, und zuletzt zur Frau Mutter in die Wolken sich emporschwingt — Jammerschade und bei der

Geschichte am meisten zu bedauern ist, daß unser Haydn muthmaßlicher Weise gerade damals in England weilte; was hätte er nicht alles daraus abspicken und profitiren können, um die zur Zeit im Embryo liegende „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“, nebst den eigenen Geisteseingebungen, annoch mit sublimen, nie gehörten, weder geahneten noch geträumten Ideen und Phantasiegebilden zu bereichern! — Ein unersetzlicher Verlust für die Kunst, und solches um so mehr, als auch das großartige Tongemälde selbst, dessen problematische, herkulisch-kolossale Aufgabe vermuthlich in denkbar möglichster Vollendung gelöst wurde, so viel bekannt, nie zur Publicität gelangte, vielleicht in irgend einer Rumpelkammer begraben liegt, oder inzwischen wohl gar die Partitur inclusive der Auflagstimmen zu anderen ungebührlichen Zwecken, schnöde genug, sich verbrauchen lassen mußte.

Miscellen.

(Preisinstitut des norddeutschen Musikvereins). Auf Betrieb der Musikalienhändler Schubert und Comp. in Hamburg hat der norddeutsche Musikverein beschlossen, ein halbjähriges Preisinstitut zu errichten, das durch Ausschreiben seiner ersten Preisaufgabe denn auch schon ins Leben getreten ist. Diese Aufgabe besteht in einer Klaviersonate von vier Sätzen (Allegro, Andante oder Adagio, Minuetto oder Scherzo, Rondo finale). Der erste Preis ist von den Unternehmern auf 20, der zweite auf 10 Dukaten festgestellt. Als Richter und Führer des ganzen Concurrenzgeschäfts ist das Comité des norddeutschen Musikvereins aufgestellt, welches die Herren Capellm. B. Romberg, Musikd. M. Grund, C. Marxsen, Capellm. C. Krebs, Musikd. J. F. Schwenke, Christern und J. Schuberth bilden. Theilnehmen an der Concurrenz kann jeder in- und ausländische Componist. Eingesandt an die Herren Schuberth und Comp. in Hamburg müssen die Concurrenzarbeiten werden bis zum letzten Juni 1841. Das Verlagsrecht der gekrönten Preisarbeiten fällt an die Unternehmer, und die Namen der Componisten derselben werden öffentlich bekannt gemacht, auch als Ehrenmitglieder in den norddeutschen Musikverein aufgenommen.

(Abermals aufgefundene Compositionen Friedrichs des Gr. und auch König Friedrich Wilhelm III. Componist). Man schreibt aus Berlin, daß neuerdings wiederum zwei Märsche von der Composition Friedrichs des Gr. aufgefunden, auf Befehl des jetzt regierenden Königs gedruckt und der Sammlung der preußischen Märsche einverleibt worden seyen, wornach sie denn bald auch bei der Armee eingeführt werden würden. Einen von denselben habe der große König zur Feier des Siegs bei Mollwitz componirt. Auch besitze die preußische Armee einen Marsch, dessen Composition dem verewigten König Friedrich Wilhelm III. zugeschrieben werde.

München am 26. Dezbr. Einen hohen Genuß gewährte uns gestern das letzte der vier Abonnementsconcerte, welche die Königl. Hofkapelle unter Lachners Direction für diesen Winter veranstaltete. Zunächst hörten wir darin die geist- und lebenvolle Festouverture Beethovens C dur (op. 124); dann zum erstenmale Händels Lobgesang auf den Sieg bei Dettingen (1743), wozu unser trefflicher Ett die moderne Instrumentation besorgt hatte; und endlich Beethovens Cantate „Preis der Tonkunst“, die der Meister bekanntlich ursprünglich auf ein Gedicht von Weißenbach „der glorreiche Augenblick“ componirt hatte, und welche 1814 bei dem Wiener Congresse zum erstenmal aufgeführt wurde. Das Publikum zollte den glänzendsten Beifall und unser Hofcapellmeister Lachner mag darin den schönsten Lohn finden für sein Unternehmen, wie aber auch die beste Aufforderung zu dessen Fortsetzung. Diese Bemerkung wird Ihnen wohl nur klar, wenn ich hinzusetze, daß lange Jahre hindurch ein regelmäßiges Concert-Institut hier aus — Mangel an Theilnahme nicht zu Stande kommen wollte, und die diesjährigen Abonnementsconcerte das erste glückliche Unternehmen der Art wieder war, das wir in der That aber nur der Energie und dem lobenswerthen Eifer, wie der glücklichen Einsicht unserer Capelldirektionen zu verdanken haben. Auch der allerhöchste Königl. Hof hatte dieses letzte Conzert mit seiner Gegenwart verherrlicht.

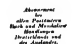
(Auszeichnungen). Der Kgl. Hofsänger Hr. W. Häser in Stuttgart erhielt von dem „Niederländischen Vereine zur Beförderung der Tonkunst“ das Diplom eines korrespondirenden Mitglieds. — Se. Hochf. Durchlaucht der reg. Fürst von Hohenzollern-Hechingen geruhten, das Diplom eines auswärtigen Mitglieds von der königl. schwedischen Academie der Musik in Stockholm gnädigst entgegen zu nehmen; auch hatten die Hrn. Hofc. Dr. Spohr in Cassel, Hofc. Täglichsbeck in Hechingen und der Redakteur dieser Blätter die Ehre, von dieser Academie zu auswärtigen ordentlichen Mitgliedern ernannt zu werden.

(Goethe's zweiter Theil zur „Zauberflöte“). Aus Goethe's Werken wissen wir, daß der große Dichter selbst das Fragment einer Fortsetzung der „Zauberflöte“ verfaßte, indessen ist die Aechtheit und Wahrheit des Unternehmens oft bezweifelt worden, bis jetzt F. Treitschke in A. Schmidt's Taschenbuch „Orpheus“ (Jahrg. 1841) gelegentlich einen Brief Goethe's an P. Wranitzky aus einer Autographen-Sammlung veröffentlicht, der alle Zweifel über den Gegenstand hebt. Der Brief selbst lautet wörtlich also: „An Herrn ꝛc. Aus beiliegendem Aufsatz werden Sie ersehen, was von dem Texte der Oper, nach welcher Sie sich erkundigen, erwartet werden kann. Ich wünsche bald Nachricht von Ihnen zu hören, ob der Theaterdirektion meine Bedingungen angenehm sind: da ich denn bald Anstalt machen würde, meine Arbeit zu vollenden. Es sollte mir sehr angenehm sein, dadurch mit einem so geschickten Manne in Connexion zu kommen. Ich habe gesucht, für den Componisten das weiteste Feld zu eröffnen, und von der höchsten Empfindung bis zum leichtesten Scherz mich durch alle Dichtungsarten durchzuwinden. Ich wünsche indessen recht wohl zu leben. Weimar am 24 Jänner 1796. J. W. v. Goethe.“ In dem erwähnten beigelegten Aufsatze selbst dann sagt Göthe, daß er die Motive zu der Fortsetzung aus dem vorhandenen ersten Theile selbst zu entnehmen gedenke; um die Aufführung zu erleichtern auch die Personen und Decorationen desselben bleiben lassen werde; daß er aber die Schwierigkeiten auch nicht verkenne, ein Stück zu schreiben, das mit dieser Oper „wetteifern könne“.

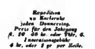
(Schenks „Dorfbarbier“). Am 30 October 1796 ward dieses Singspiel zum erstenmale und zwar anonym auf dem K. K. Hoftheater zu Wien gegeben; alle Mitwirkenden spielten schüchtern und so war auch die Wirkung lau; die Wiederholung unterblieb bis zum 22 August 1797; man trat kühner auf, auch hatte der Componist sich jetzt genannt, und der Beifall war stürmisch, die Reprisen folgten sich schnell. Im Fasching 1804 sollte es zum letztenmale gegeben werden, da erscheint Adam schwarz, in völliger Trauer, mit Flor und Band, und als Lux mit ihm zanken will, sagte er hochdeutsch und weinerlich: „Ach, Hr. Lux! heute ist's ja das letzte Mal, heute werden Sie mir doch Alles in Güte sagen“! — Das Publikum applaudirt und verlangt stürmisch die Wiederholungen. Endlich 1807 aber sollte bei einem Directionswechsel das Stück durchaus vom Repertoire weg; doch da werden alle ersten Sänger und Tänzer krank und es bleibt Nichts zu besetzen möglich als ein kleines Ballet und — der „Dorfbader“, der von da an bis jetzt denn schon 375 Mal in Wien wiederholt wurde. Als er 1804 einmal auf einem Schloßtheater in italienischer Uebersetzung gegeben werden sollte, war Lux durch den trefflichen Buffo Brocchi und Adam — durch Ferd. Paer (den Componisten) besetzt.

Wien am 23. Decbr. Im Hof-Opern-Theater wurde eine neue Oper: Johanna d'Arc, von dem Staats-Kanzleirathe v. Püttlingen, welcher unter dem Namen Hoven komponirt, zur Aufführung gebracht und gefiel allgemein. Mad. v. Hasselt-Barth, welche die Titelpartie sang, zeichnete sich eben so sehr durch ihr Spiel, als durch ihren Gesang aus.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher



des

deutschen National-Vereins

für

Musik und ihre Wissenschaft.

Dritter Jahrgang. *Nr. 3.* 21. Januar 1841.

Ernst und Thalberg.

Nicht etwa eine künstlerische Zusammenstellung auch vermuthe man in der gleichzeitigen Ueberschrift der Namen jener beiden weltberühmten, vielgefeierten Virtuosen und — wenn ich schon so sagen darf — Componisten. Solche Zusammenstellung liegt so wenig intensiv in meiner Absicht, als sie extensiv durch die Verschiedenheit ihrer Organe unmöglich, wenigstens unpraktisch erscheint. Der Leser erinnert aus früheren Anzeigen, daß beide Künstler gegen Ende vorigen Jahrs kurz nach einander hier in Stuttgart waren und in sowohl öffentlich veranstalteten Concerten als in Privatgesellschaften theils mit eigenen, theils mit fremden Compositionen sich hören ließen; eben so, daß wir damals versprachen, mit Nächstem denjenigen Eindruck möglichst in Worten hier wiederzugeben, den beide Künstler auf Schreiber dies durch ihre ganze Erscheinung machten, und indem wir nun solchem Versprechen in Folgendem nachzukommen gedenken, glaubten wir ohne Bedenken auch, den ganzen Artikel mit den Namen Beider überschreiben zu dürfen.

Erinnere ich recht, so haben die sogenannten Neuromantiker es sich schon häufig zur Ehre gerechnet, Ernst zu ihrer (sog.) Schule zählen zu dürfen. Man nannte ihn den „Elegiker" der Geiger, „die zarteste Saite der Harmonie unsers von lauter Ahnungen durchwebten Lebens", und wie noch anders. Der Leser weiß, welche Ansichten ich von jener (wirklich sogenannten) Schule hege; doch zugegeben auch, daß ihre Existenz keine blos eingebildete ist, und daß nicht etwa ein blos neuer Romanticismus, sondern eine wirkliche Neuromantik diese ihre Existenz an vollkommen richtige und reale Grundsätze der Kunst sowohl als des in derselben durch Töne blos athmenden Lebens anknüpft, meine ich dennoch, daß der Violinvirtuose Ernst, als Künstler überhaupt betrachtet, eben so wenig dieser Schule als nothwendig integrirendes und in seiner Wirkung untrennbar eingeschobenes Glied angehört, als er es schlechterdings für nöthig hielte, allen und jeden schein- oder nicht scheinbaren Tendenzen dieser Schule sich fern zu halten, um den Zweck zu erreichen, den die Virtuosität überhaupt sich (zumal so bald sie gewissermaßen wandernder Natur wird), und zunächst als der Verfolgung unerläßlich, vorgesetzt hat. Ernst ist Israelit. Daß ich dies hier anführe, dürfte auffallen; aber um Ernst von dem Podium des Concertsaals aus ganz zu begreifen, scheint mir die Bemerkung doch fast nothwendig. Wer mich näher kennt, weiß, wie unmöglich selbst ein Gedanke blos an Religionshaß, oder was dem auch entfernt nur ähnlich sehen könnte, in mir wach zu werden vermag, und wie — ich möchte mit dem unsterblichen Dichter sagen — aus lauter reiner Religion ich fast gar keine Religion habe (d. h. Religion in der Form, so weit diese durch den heilig gewordenen, überzeugten Glauben nicht geboten wird), in eigentlich religiöser Beziehung also jene Bemerkung auch gar nicht einmal gemacht seyn kann; allein aller und der ausgedehntesten Toleranz ungeachtet und bei aller, selbst vom Christenthum sogar gebotenen Liebe auch zum kirchlich fernen Judenthum, muß doch zugestanden werden, daß die Verfassung, in welcher der Israelit nun an fast zwei Tausende von Jahren lang, seit jener Ruhestunde unter den Thränenweiden Babylons, sein müdes Haupt unter dem Volke der europäisch-abendländischen Christenheit niederzulegen hatte, bei dem Tropfen orientalischen Blutes, das, die Geschichte der Geschlechter hindurch, vielleicht in seinen Adern noch zurückblieb, wie in der Regel in seinem Aeußern, in den Formen seiner Züge, so fast durchgängig auch in seinem Innern ein Etwas demselben aufdrückte, das mit Worten schwer sich beschreiben läßt, das, wo es auf Erreichung eines Ziels ankömmt, jedenfalls aber Beharrlichkeit genannt werden muß, und das, wo der Israelit wirkend in die Oeffentlichkeit eintritt, ich Klugheit nennen möchte, eine Klugheit, die nicht erworben werden kann, auch nicht die Erfahrung etwa zu ihrer Basis hat, sondern angeboren seyn muß, und die, wer weiß, ob nicht als Ersatz für unfreiere Verhältnisse oder gar als Folge derselben, wie neueste Zeiten sie noch nicht zu heilen vermochten, der Israelit gemeinhin voraus hat vor dem sonst in seiner Wirksamkeit gleichgestellten Christen. Wie Alle sind geschaffen von einem Gott aus einem Stoff, und Alle berufen auch von demselben zu einem Ziel; nicht Allen aber schrieb in seiner Weisheit Gott dieselbe Richtung auch vor im Leben, und nicht Allen auch gab er deßhalb gleiches Maaß der Kräfte und des Talents; und gehört unser nur, was das Leben selbst in seiner Freiheit noch giebt oder nimmt, so faßte mit größerer Sorglosigkeit der freiere Christ von jeher auch an, was der unfreiere Israelit stets

im Kampfe nur sich zu erwerben noch hoffte; der Kampf aber macht stark, macht beharrlich und klug. Diese Klugheit — wie ich fortan mich ausdrücken will — läßt den Israeliten weit weniger und seltener auch zweifelhaft seyn über seinen Beruf, als wir Christen in Jugend und Alter so vielfach sind, und die Beharrlichkeit läßt ihn erringen und verfolgen denselben bis zu seinem ganzen Umfange. Ich spreche im Allgemeinen, ohne Beziehung, und die allgemeine Regel war nie noch ohne Ausnahme; doch der Moment der angebornen Klugheit und des vollbewußten Berufs eben, meine ich, ist es, von welchem aus auch Ernst wir beurtheilen müssen, wollen in seiner ganzen künstlerischen Wesenheit wir ihn begreifen, und von welchem aus wir durchschnittlich vielleicht dreist jeden Künstler israelitischer Religion auffassen dürften, ohne je auch nur einmal Gefahr zu laufen, dabei zu einem geringern Maaße eigentlicher Wahrheit und Klarheit zu gelangen, denn auch die bestgemeintesten und gründlichsten, doch einseitigen Deduktionen, Zergliederungen und Vermuthungen über sie und ihre Werke zu geben vermögen. Allerdings verschmäht auch Ernst in seiner Virtuosität wie in seinen, für die Oeffentlichkeit dieser bestimmten Compositionen keineswegs und so ganz und gar die musikalischen Zerrbilder, welche vorzugsweise als die charakteristischen Eigenthümlichkeiten jener vielgeträumten neuromantischen Kunstschule sich hervorheben; aber es ist auch nur der Grund der Klugheit, auf welchem eben dieses Nichtverschmähen beruht, und wir dürfen nie mehr sagen, als: er verschmäht den Weg solcher Extravaganzen nicht, nämlich um der Wirkung willen. Der ambulante Virtuos fühlt sich keineswegs angezogen blos von dem kleinen Kreise Kunstverständiger oder ernster und tiefer fühlender Kunstfreunde, sondern er gehört dem ganzen, dem großen, allgemeinen Publikum an, und auf seine Klänge, auf sein ganzes spielendes Ich hat das „Jedermann“ eben so viel Recht und Anspruch, als er, den Tribut für seine Bestrebungen fordernd, auch seine Saugröhren an alle dessen Taschen anschraubt. Oder möchte Einer noch verlangen, daß blos zum Vergnügen der Virtuos solch' ambulantem Leben sich hingebe? — Bis zu einem gewissen Grade von Vollendung wollen wir zugeben, daß zur Bildung einzig der Künstler seine Reisen antrete; aber über diesen Grad ist Ernst hinaus, und dann folgt von Minute zu Minute, von Schritt zu Schritt das höhere Recht auf Tribut, welches Recht das große Publikum von heute jedoch zu bemessen schon gewöhnt worden ist und dem es nachkommt einzig nur nach dem Grade erwiesener technischer Tausendkünstlerey, und welchem Rechte gegenüber der gebildetere Kunstfreund und wahre Kunstverständige kaum noch mehr von dem reisenden Virtuosen verlangen darf, als daß er mit der Hand auf dem Herzen sich gestehen muß, der Mann verschmäht nicht, sein Recht zu wahren und der großen Forderung zu folgen, wie bei Ernst in Wahrheit wir müssen. Ernst spielt seinen „Carneval von Venedig“, und das Volk jauchzt ihm Bravo; aber er spielt auch das E-Moll-Quartett von Beethoven und Conzerte von Spohr. Wir hören den ersteren, und begeben uns willig alles Urtheils über die technische Kraft des Künstlers, denn sie hat den Höhegrad erreicht, wo sie zu dienen vermag dem künstlerischen Willen in jeder Richtung; aber wir freuen uns auch, daß der Meister selbst diesen Carneval nennt nur eine „Burleske“, und ahnen in solcher Beziehung schon die gute Laune, in welcher er einmal herabsteigen will und seine schöne Kunst eben so wenig zu gut halten für eine sinnige Spielerey, als der tiefste Geist auch wohl athmet bisweilen den fröhlichsten Scherz. Wir hören die letzteren, und kein Zweifel mehr bleibt uns übrig über des Künstlers hehren Beruf und seine energische Kraft, hinabzusteigen auch in den tiefsten Schacht eines wahrhaft verklärten geistigen Lebens musikalischer Künste. Wer Ernst beurtheilen wollte einzig von dem kalten Logensitze des Concertsaales aus, thäte Unrecht an sich, an dem Künstler und an der Kunst, denn Wahrheit geben solch' ephemere Erscheinungen und die Wirkungen des Momentes niemals. Näher muß man ihn kennen, um selbst als Künstler nur ihn wahrhaftiger zu begreifen, und Ernst hat ganz Recht, daß er eben deßhalb dem Umgange Kunstverständiger sich vor allem öffentlichen Auftreten gerne hingiebt. Wir überzeugen uns alsdann, daß wahrer Beruf ihn zur Kunst, selbst zu dem Instrumente, das er zu deren Organ für sich wählte, hinführte, im Vollbewußtseyn dieses Berufs er mit größter Beharrlichkeit und Ausdauer auch alle Mittel und Kräfte in sich zu sammeln strebte, den höchsten Anforderungen selbst, zu welchen der Beruf und sein Bewußtseyn berechtigen, zu genügen, und daß nur Klugheit, ein gewisser Lebenstakt und Lebensbegriff es ist, welche ihn heißen, bisweilen herauszutreten aus dem eigentlichen Kreise seiner Subjektivität und, der Nothwendigkeit sich fügend zu einem Flug mit der Masse und einem Wellenschlage mit dem Strome sich nicht zu gut zu halten. Hier, in solchem Momente, ist es denn auch, wo die Neuromantik glaubt, ein Netz um ihn geworfen zu haben, aber man könnte in seinem Auge fast lesen, welches ironisch neckende Spiel er selbst dann noch mit den Individualitäten ihrer sogenannten Schule treibt, wenn wir in seinem Spiele es nicht schon wahrzunehmen glaubten, das so sehr dann Spiel ist, daß Augenblicke kaum dazu gehören, die Faden des Netzes wieder zu durchreißen, und stolz auf der ganzen Höhe seines Ichs sich der Verwunderung hinzugeben, wie eine leere Masse auch nur einmal sich dem Glauben hingeben konnte, als sey er der Künstler, für sie geschaffen und in ihr geboren. Freilich scheint bei solchem Stand, wenn anders ich denselben richtig bezeichnete, Ernst zum mindesten der Vorwurf einer geringern Festigkeit des Charakters zu treffen, und wirklich auch bin ich nicht geneigt, den Pfeil eines derartigen Vorwurfs abzuwehren, so lange nämlich derselbe gerichtet bleibt auf die Gesammtheit seiner Erscheinung als Virtuos in der Welt, wo allerdings jene Klugheit dem Bewußtseyn des Berufs in solcher Beziehung einen Streich spielt, den zu verantworten ihm selbst und seiner Jugend überlassen werden muß; indeß in der Einzelleistung wieder erfaßt oder an Ernst's Persönlichkeit sich gewendet, fällt auch dieser Vorwurf eben so grundlos hinweg, als die Fülle jenes Bewußtseyns ihn niemals im Zweifel lassen konnte, das Opfer

zu ermessen, das von Seiten dieses er der Klugheit und dem seinen Lebenstalte zu bringen hat. Ernst ist ein geistig tief durchgebildeter, ein vollendeter Künstler, nicht minder ein für seine Sphäre fertiger und vollkommen gemachter Musiker; aber der Sieg seines Virtuosenthums lehnt sich eben so wenig allein an die Macht dieser geistigen Durchbildung als blos an sein musikalisches Wissen, an seine in dem eigentlich Musikalischen seiner Kunst erstarkten Intelligenz, sondern ist auch ein Werk der Lebensklugheit, die jene Kraft und diese Intelligenz sich alsdann unterordnet, und das — ist seine Schwachheit, ist der Fehler, den wir ihm vorwerfen dürfen; doch ziehen wir Ernst in den kleinern Kreis, wo eben jene Klugheit sich selbst beherrscht und aus lauter Klugheit er derselben gebieten darf, sich nicht einzumischen mehr, wo sie freilich niemals auch walten sollte, und — er selbst, seine Einzelleistung ersteht mit aller Kraft und magischer Pracht aus jenen beiden Elementen nur, die für sich betrachtet das ganze Wesen seiner künstlerischen Subjektivität ausmachen. — So ist mir Ernst erschienen, und so halte ich ihn für bedeutungsvoll in der Welt der heutigen Virtuosität. Neuromantiker — meinetwegen denn — und technischer Tausendkünstler aus Klugheit hie und da, ist im ganzen Vollbewußtseyn seines Berufs er stets doch Künstler, dem die Musik, dem jeder Ton nur dient zum versinnlichenden Laute der Seele, und dem, eingedrungen daher zugleich in ihr tiefstes Geheimniß, diese auch einzig nur gilt mit allen ihren Mächten als der Quell musikalischer Offenbarung. Schein ist Ernst's öffentliches Spiel; er selbst ist Wahrheit, jener Schein aber ist bei ihm nicht Zweck, nicht die selbst betrogene oder erlogene Wahrheit, sondern nur das kluge Mittel zur Wahrheit; und das ist — meine ich, eben der Punkt, wo allenfalls Vergleichungen oder Unterscheidungen mit oder von andern Geigern sich bei Ernst anstellen ließen, der Grazie und eigenthümlichen Macht nicht zu gedenken, womit in mächtiger Beherrschung aller technischen Künste er seinem kostbaren Instrumente die wunderbarsten und wundervollsten Töne entnimmt.

Thalberg! — Ich sagte zu Anfang des Aufsatzes, daß es nicht in meiner Absicht liegen könne, eine Vergleichungslinie vielleicht zu ziehen zwischen den beiden überschriebenen Meistern; und dennoch, sehe ich ab von der Verschiedenheit der Organe und lediglich auf das in Beiden lebende und wirkende künstlerische Element, möchte ich fast dazu hier versucht werden. Bei Ernst — sage ich — erhebt der Schein sich oft zu dem klugen Mittel der Wahrheit, oder — deutlicher mich ausgedrückt — ist es nicht lauter subjektive Wirklichkeit, was die objective Leistung in Form der Wahrheit uns vorführt; bei Thalberg aber ist aller Schleier und Schein gefallen, ist jeder Ton — möchte ich sagen — Wahrheit, wie der gesammte Künstler, auch in seiner bloßen Persönlichkeit; eine wahrhaftige, d. h. jedes bloßen Manieren- und Scheinspiels völlig unfähige, darüber weit erhabene Erscheinung. Man hat Thalberg wohl schon eine gewisse Einseitigkeit im Spiele zum Vorwurf zu machen gesucht, und hat man, oberflächlich die Sache angeschaut, damit auch vielleicht nicht ganz Unrecht, so möchte ich für mein Theil doch behaupten, daß eben in dieser Einseitigkeit nicht minder eine gewisse künstlerische Wahrheit liegt. Ziemlich alle Compositionen, mit denen Thalberg sich öffentlich hören zu lassen pflegt, tragen die Eigenthümlichkeit an sich und sehen als ihre höchste Aufgabe an, aus der aufs wunderbarste und möglichst die ganze Tastatur des Instruments in Bewegung setzenden combinirten Figuration immer die Hauptmotive, durch kräftige Elasticität des Fingeranschlags, hervortönen zu lassen. Welch' immense Gewalt und kaum denkbare Ausbildung des Mechanismus dazu gehört, leuchtet ein. Man denke sich z. B. Don Juan's Ständchen sammt seiner Mandolinen Begleitung unter den üppigsten und glänzendsten harmonischen Variationen zugleich noch bis zur prävalirendsten Wahrnehmung und mit allen Nüancen dynamischer Schattirung vorgetragen von immer nur den zehn Fingern des einzigen Spielers! — Eben so viel Hände, meint man, sollten dazu erforderlich seyn, und glaubt man, lehrte das Auge nichts Anderes, auch in Thätigkeit! — Aber Mechanismus in höchster Vollendung und lyrische Bewältigung eines total unlyrischen Stoffes sind ja auch die einzig charakteristischen Zeichen des Clavierspiels neuester Zeit, mit denen freilich eben so gewiß dasselbe sein Ende feiern wird, wie jener Haase in der Fabel dem Tode entgegenstürzte, als er nicht mehr Haase, sondern Hirsch seyn wollte, eben so stolz, groß, erhaben und schnell, und zu dem Behufe längere Beine und Geweihe sich anband. Das Clavier ist ein ausschließlich harmonisches Instrument, und dient der Melodie nur so weit, als alle Harmonie aus Reihen von Melodien besteht, und als solche sich in äußerster Gestalt von selbst ergiebt aus einer Reihe rhythmisch und euphonisch gut geordneter Töne. Was darüber liegt, liegt auch außerhalb der eigentlichen Natur des Claviers, welche dies stempelt im Grunde zu Nichts weiter als zu dem zweckmäßigsten und vollkommensten Surrogat des Orchesters, als welches es der reichsten Gebilde immerhin doch noch fähig bleibt, wie namentlich Beethoven zur Genüge bewiesen hat. Zu welcher Leistung sonst es wohl noch, mittelst Zusammenraffens (gewissermaßen) aller seiner Kräfte, gebracht werden kann, hatten die Heroen der letzten Kunstperiode, ein Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Cramer u. s. w., seine weitesten Gränzen auch schon ausgesteckt, und sollte ein Anderes, sollte ein Etwas in der Kunst des Clavierspiels noch geleistet werden, was ohne Rückschritt, vielmehr mit dem Scheine des Fortschritts, sich von den Gestaltungen dieser und solcher Meister unterschied, so blieb Nichts übrig, als — ein gewaltsames Hinaustreten über die Gränzen der Natur des Instrumentes selbst, wie Chopin und seine Nachfolger es denn wirklich auch wagten, und woraus sich endlich nur Zweierley ergeben konnte: einmal, was in jener Natur noch am tiefsten vielleicht wurzelte, nämlich ein Uebermaaß der harmonischen Combination und Figuration, das ein ungleich höheres Maaß des Mechanismus bedingte und daher auch völlig neue Grundsätze und Normen für diesen Fall aufstellte; und dann — ein lyrischer Zwang, ein gewalt-

sames Erpressen dessen, was die Natur am wenigsten zu geben vermag. Bewegt nun Thalberg mit seinem Spiele sich in keinen andern Richtungen als eben diesen, so bewegt er sich nur in dem, was die Zeit, der er angehört, als den seinem Instrumente angehörenden künstlerischen Circus ihm öffnete; bewegt er fortan gleichmäßig sich aber in beiden Richtungen zugleich auch, und will man deshalb Einseitigkeit und Einförmigkeit ihm vorwerfen, was natürlich nur geschehen kann im Vergleich mit andern zur Zeit blühenden Virtuosen, so scheint es mir fast, als trifft einmal der Vorwurf nicht Thalberg, sondern lediglich uns selbst und den Inhalt der Zeit, und spricht andrerseits man dadurch eben die Ueberlegenheit Thalbergs über seine Tagsgenossen, nur in negativer Weise, aus. In keiner Richtung nämlich überschreiten wir die Gränzen der Natur, es rächt sich diese, und um so gewisser, härter und grausamer, je weiter der Schritt selbst geschieht; die nächste Strafe aber da, wo sich den Kräften derselben vielleicht noch Gewalt anthun läßt, ist — Armseligkeit, denn im Bereich der Natur selbst ist auch das Maaß wahrhaft künstlerischer Freiheit und schöner Mannigfaltigkeit; und ward nun in den Aeußerungen unsers heutigen Claviervirtuosenthums, wie ich fast glaube, die Natur des Instruments selbst, und in angegebenen beiden Weisen zwar, überschritten, so kann und darf uns das ewige Einerley auch nicht wundern, das in diesen Aeußerungen sich kund giebt. Die Clavier-Compositionen von Chopin bis hinauf zu dem jüngsten Pianisten, welcher auf dem von diesem eingeschlagenen Wege sich gefällt, sehen, was die Art der Instrumentenbehandlung (wovon hier allein die Rede seyn kann) anbelangt, im Grunde sich alle gleich, nur so weit noch einige Verschiedenheit zulassend, als jene beiden Möglichkeiten der Gränzüberschreitungen selbst allenfalls diese gestatten. Wundern wir uns demnach, und sprechen gar ein Anathema darüber aus, so schelten wir uns selbst gleichsam, denn wir hätten in der Bewunderung nur, in dem Erstaunen über die Gewalt selbst, welche der Natur angethan war, und über ihre formellen Wirkungen nicht so lange anhalten sollen, und ein Einlenken in das rechte Geleis wäre vielleicht bälder erfolgt, das armselige Einerley nicht so fühlbar geworden; oder mußte dies so kommen, um jenes Einlenkens desto gewisser zu werden? — nun dann ist Thalberg ein um desto merk- und denkwürdigerer Mann, weil durch sein stets gleichmäßiges und gleichzeitiges Verfolgen der beiden extravaganten Wege allerdings jenes Einerley ungleich fühlbarer wird, und unser Erstaunen auch den höchsten Grad erreicht haben muß, indem Thalberg dadurch Etwas vollbringt, was alle seine Nebenbuhler nicht können, indem sie immer und in der Regel nur einen von beiden Wegen einschlagen, während er stets beide in paralleler Linie zu verbinden weiß: eine Verbindung aber, die eine ungleich tiefere Fülle und Fruchtbarkeit der Ideen voraussetzt, wonach dann abermals Thalberg eine bedeutende Ueberlegenheit zugestanden werden müßte. Es sind zwei Worte, durch welche wir das heutige Clavierspiel bezeichnen könnten: Nerv und Muskel. Ich will nicht untersuchen, wer und wo dieser blos und lauter Nerv oder blos und lauter Muskel ist; Thalberg aber ist jedenfalls immer Nerv und Muskel zugleich; und daher ist wirklich Wahrheit in seinem Spiele, wäre es auch nur die volle Wahrheit der Zeit. Nichts mehr und nichts weniger. Danach dürfen wir, glaube ich, keineswegs aber der Meinung uns hingeben, als sei Thalberg mit dieser vollen Wahrheit der Zeit auch ein Kind derselben etwa, das, wie in ihr geboren, so auch mit ihr wieder vergeht. Zwar, wie er da leibt und lebt, ein Kind der Zeit, hat er doch seine eigene Tage auch begriffen, und konnte sie begreifen kraft einer umfassenden, nicht gewöhnlichen Bildung, welche glückliche Umstände in jeder Beziehung ihm zu Theil werden ließen; und darum giebt er, weil ihm das Vermögen noch nicht ward, gegen den Strom der Zeit anzuschwimmen oder zu einem glücklichen Lenker und Vermittler aller ihrer Verkehrtheiten sich aufzuschwingen, auch mit so deutlichem Bestreben und so gerne stets volle Wahrheit, weil diese eben der Standpunkt ist, von welchem aus dem Rufe der Reform zu folgen desto leichter, mit desto ergiebigerer Wirkung möglich wird, sobald nur die Stimme desselben erschallt, — und das, daß er dies Alles begriffen, die zweite, die höhere künstlerische, subjektive Wahrheit, welche seine gesammte Erscheinung in sich birgt. Wie gesagt, hat Thalberg nicht die Kraft, das Steuer des Schiffes zu ergreifen und zu lenken, aber ob ich mich täusche, wenn ich ihn für einen der Ersten halte, welcher die Segel lichtet und mit energischer Kraft zwar, sobald ein besserer Zeitwind nur nach unserm leck dabei schwankenden Schiffe der ausübenden Clavierkunst bläst, werden vielleicht bald kommende Tage lehren. Irre ich mich, so habe ich ihn nie gekannt, wenn ich als einen großen Irrthum erkläre die Ansicht, als meine Thalberg mit dem, was er jetzt leistet, was er jetzt erscheint als Virtuos, mit so ungeheuer großem Kraftaufwande er auch darnach strebt, die ganze und eigentliche Aufgabe seiner und aller Kunst auch nur annähernd schon zu erfüllen, oder als meine er, es könne überhaupt auch nur auf dem Wege, den die heutige Clavier-Virtuosität eingeschlagen, solche erfüllt werden. Wäre das, so gäbe er sicher nicht mit so vielem Muthe und mit so deutlicher Absicht stets blos die ganze Wahrheit der Zeit, sondern versuchte, gleich Andern, in der einseitigen Richtung jenes Weges möglichst noch weitere Bahnen sich zu brechen, und geschähe es selbst mit derjenigen oft gekannten Affektation, die um der Wahrheit willen jetzt ihm so sehr fremd ist. Zum Beweise will ich eine kleine Unterredung wiedergeben, welche ich ganz beiläufig, ohne auch im Entferntesten nur an ein Aushorchen seiner Kunstansichten etwa denken zu können, mit Thalberg hatte. Wir sahen ein Paar eben erschienene Compositionen ein, denen aus nahe liegenden Gründen er kaum hätte abgeneigt seyn dürfen, denn es waren Clavierstücke im besten neuesten Zuschnitte. „Aufrichtig gestanden“ — äußerte ich schnell hinwerfend — „möchte man sich fast wundern, wie Haydn so viel Mühe darauf verwenden konnte, seinen „Chaos“ zu schreiben: mit einem Paar Federstreichen liege er hier da, und sieht man dergleichen Sachen und Sächelchen ein, sollte man

glauben, es sei kinderleicht.“ „Nicht doch“ — fiel Thalberg mit einem Tone und einer Miene ein, die bei aller liebenswürdigen Freundlichkeit des genialen Künstlers doch ihren Commentar nicht bedurfte — „nicht doch, oder vergessen Sie, daß aus Haydns Chaos auch das „Licht“ werden sollte und wirklich ward?“ — Ich schwieg, drückte in freudiger Ueberraschung aber dem Redner die Hand, wie ohne Zweifel viele meiner Leser an meiner Stelle es ebenfalls gethan haben würden. Ein magisch Licht auf Thalbergs künstlerischen Genius warf dies eine Wort, und von dem Augenblicke an konnte ich einen Festtag nennen, an welchem des Virtuosen nähere Bekanntschaft mir geworden. Schilling.

Correspondenz.

Wien am 12. December 1840. *)

Aßmayer's „dramatisches“ Oratorium „Saul und David“ ist wirklich im K. K. großen Redoutensaale unter des Componisten eigener Leitung und mit den besten Mitteln aufgeführt worden. Wir hatten gefürchtet, noch länger darauf warten zu müssen. Das Textbuch ist, wie Sie wissen, von Kuffner. Wählte derselbe, wie aus dem Titel zu sehen, zwei der hervorragendsten Charaktere aus dem Königthume Israels zum Gegenstande seiner Dichtung, so hatte er gleich von vorne herein einen schweren Stand, da er einen Stoff damit berührte, der schon so oft benützt wurde, selbst neuerlich erst wieder von Dr. W. Smets in dem Oratorium „die Könige Israels“, welches bekanntlich Ferdinand Ries mit so vielem Glücke in Musik setzte. Indeß die dramatische Fülle jener alttestamentlichen Begebenheiten; die schöne, gottbegeisterte Lyrik im Charakter Davids, im Gegensatze zur düstern Tragik, die in jenem Sauls enthalten; der Widerstreit heterogener Prinzipien, in gerechter Sühnung durch den Sieg des Frommen über den Frevelnden geschlichtet. Alles dieses bildet eine zu vortheilhafte Grundlage zu gehaltvoller und eben sowohl dichterischer als musikalischer Behandlung, als daß das Auge eines Tonsetzers wie Oratoriendichters nicht mit lüsternem Blicke gleichsam wieder und immer wieder darauf haften und endlich sich auch ganz davon fesseln lassen sollte. Kuffner beginnt hier die Scene nach dem Siege Sauls über die Amalekiter. Jubelmarsch und Chor. Michal überreicht dem königlichen Vater Oel- und Lorbeerzweige. Samuel der Prophet ermahnt den König und das Volk zu Dankgebeten. Sauls hochmüthige Weigerung, welcher Samuels Prophezeihung des baldigen Sturzes folgt, und eine Vision, in welcher er die Salbung des Hirtensohnes David verkündet Die Erscheinung der Todtenbeschwörerin von Endor. Saul, trotzend, und den Propheten verwünschend, befiehlt, David vor ihn zu bringen. Schlußchor. Die zweite Abtheilung beginnt mit einem Morgengebet der Hirten. Davids Erzählung vom Traumgesichte, worin er sich zum Könige Israels gesalbt erblickt. Jonathans Aufforderung, ihm als Freund zu folgen, und seines Vaters Schwermuth durch Gesang und Saitenspiel zu bannen. Davids Abschied von den Hirten. Michal bekennt dem Bruder ihre Liebe zu David, der unter Harfenspiel naht und sein Tröstungswerk beginnt. Saul, beruhigt und zur Gottesverehrung erhoben, giebt dem begünstigten David die Hand seiner Tochter. Schlußchor.

Das der Hauptgang der Handlung, welche bei klarer und folgerechter Entwickelung sich zu einer schönen Reihe von Recitativen, Arien, mehrstimmigen Sätzen und Chören gruppirt. Zu den poetischen Fictionen gehört vornehmlich die ganze erotische Episode von Michal, die dem Dichter wahrscheinlich nothwendig schien, um der Sopranparthie eine angemessene Ausdehnung zu geben. Die ganze Behandlung des Stoffes zeigt von Umsicht und Geschicklichkeit. Die Charaktere sind richtig gehalten; das Dramatische wechselt anziehend mit dem Lyrischen; die Sprache, ohne in überflüssigen Schmuck und ermüdende Breite zu verfallen, ist edel, klingend, und zur Composition anregend; nur sind mehrere Arien zu lang ausgesponnen, und wären richtiger als arioso zu überschreiben oder theilweise dem Recitative zu überlassen gewesen. Daß die Handlung nicht bis zu Sauls Tod fortgeführt wurde, erklärt der Verfasser in einer Anmerkung auf dem Textbuche daher, weil dieser Moment des großen Königlebens ihm zu einem besondern Oratorium dienen soll.

Die Composition im Einzeln zu beurtheilen, verlangen Sie nach einmaligem Anhören des Werkes nicht. Dem Gesammteindrucke zu Folge — wenn ich anders nach solchem mir einige allgemeine Bemerkungen erlauben darf — scheint es, als hat der würdige Aßmayer dies Oratorium, ungeachtet so mancher darin vorkommender einzelner recht wirksamer Schönheiten, doch nicht durchgängig in derjenigen höheren Schreibart gehalten, welche der profanen Musik fremd, dem Oratorium aber die Weihe eines vorzugsweise die heilige Antike behandelnden Kunstproduktes verleihen soll. Die herrschende Grundfarbe der Musik nämlich ist mehr eine modern-theatralische als eigentlich oratorische, so namentlich in den beiden Arien Michals, in dem Duette zwischen David und Jonathan, bei dem Eintritte Davids in den Königspalast, und andern Stellen, welche wahrhaftig einem Donizetti nicht zur italienischen Unehre gereichten. Eben so bilden die festesten Stützen eines Oratoriums doch wohl die Chöre, die gleichsam als die Riesenbäume, als die Masten darin erscheinen sollen, die von den kämpfenden Gewalten der Ereignisse zum Klingen gebracht werden, und an welche alle das andere kleine zierliche Segel- und Takelzeug sich haltend anlehnt; Aßmayer jedoch hielt es nicht für gut — vielleicht aus zu großer dramatischer Rücksicht — denselben hier eine solch imponirende Stellung einzuräumen. Allerdings sind die vorhandenen Chöre an sich recht brav erfunden und in kleinen Verhältnissen eben so gut auch durchgeführt; allein die Masse des sonstigen musikalischen Materials erdrückt sie, und statt einen erhabenen, kräftigen Anstrich dem ganzen Baue zu verleihen, erhielt dieser dadurch ein mattes, weichliches Aussehen. Freilich bot auch der Text von Haus aus manche Schwierigkeit dem Componisten dar, und vorzüglich was die richtige individuelle

*) Nicht durch unser Verschulden etwas verspätet.
Anmerk. d. Red.

Färbung der Charaktere anbelangt, da, Saul ausgenommen, diese sämmtlich in einem lyrisch-frommen Kreise sich bewegen, also an und für sich dramatisch-monoton sich gestalten. Der einzige Ausweg für Aßmayer wäre hier wohl eine schärfere Sonderung der Stimmen und eine charakteristisch bezeichnendere Instrumentation, kurz der plastische, gewesen, da im Oratorium alle dahin gehörende Unterstützung von Seiten veranschaulichender Scenerie hinwegfällt und der Componist lediglich auf sich und seine Mittel angewiesen bleibt; allein auch diesen Ausweg scheint er nicht zur vollen möglichen Ausbeute eingeschlagen zu haben. Am trefflichsten gehalten ist der Charakter Sauls; aber er war auch der bestimmteste. Das Innere dieses stolzen Königs spiegelt sich so ganz und gar in seinen Tönen ab, daß man sein Bild fast zu sehen wähnt; und das ist einer der schönsten Triumphe des Oratoriums. Seine erste Arie „Ich spotte dein", und seine letzte „O süße Thränen" — meines Erachtens durch Bestimmtheit, Formenbau, melodischen Ausdruck und bezeichnende Begleitung die schönsten des ganzen Werks — flechten dessen culminirendste Gefühlsäußerungen, Gotteslästerung und Gottesverehrung, in ergreifende Tonweisen ein; so wie auch die Rede: „Weh' mir, ein Flammenmeer!" treffend behandelt worden ist. Von schöner, pittoresker Darstellung zeugt ferner die Scene, wo die Zauberin von Endor erscheint; die Verflechtung von Samuels Fluch „du bist verworfen von Gott" mit dem nur allzugrellen Trugschlusse auf Gott, in die darauf folgenden Chöre; ferner jene oben erwähnte Arie Davids „Gehüllt in düstres Dunkel", dessen Recitative „Hoch über aller Erdenthronen Glanz" mit dem Chore „Herr zähle nicht der Schwachheit Sünden" u. a. m. Effektvoll gehalten sind auch die Chöre „Stille, stille, Siegeslieder!" der Hirtenchor „Zieh' hin" u. a. m. Unter den wenigen Ensemblestücken steht der ausgeführte Canon der zweiten Abtheilung wegen seines gut gewählten Motivs und schönen Stimmenbaues obenan. Ein Hauptvorzug des ganzen Oratoriums besteht in den meist gut declamirten Recitativen und der durchgängig sinnreichen, frischen und wohl combinirten Instrumentirung. Von dem Standpunkte einer modernen Behandlung ausgehend, die sich vorzugsweise mit dem blendenden Farbenspiele der Instrumente so gern befaßt, ist darin Alles an seinem geeigneten Platze und die Wirkungen der schön und sinngerecht behandelten Vocalparthien theils unterstützend, theils erhöbend. Die Soloparthien bei der Aufführung sangen Staudigl und Weinkopf (Saul und Samuel — Bässe), Luty und Gehrer (David und Jonathan — Tenore), Mademoiselle Mayer (Michal — Sopran). Ob David, dies zarte Gefäß des Herrn, dies hochlyrische Gemüth, diese liederverklärte Anbetung des Höchsten, nicht besser durch einen Contralt repräsentirt worden wäre!? — Das Publikum zollte rauschenden Beifall.

Interessiren wird Sie auch etwas Näheres über das Concert, welches der Flötenvirtuos Slettmayer, Kammermusiker Sr. Hochf. Durchl. des reg. Fürsten von Hohenzollern-Hechingen, am 6. d. hier gab. Es hatte dasselbe im Saale der Instrumentenfabrik Streicher statt. Slettmayer legte die unzweideutigsten Beweise eminenter Fertigkeit, wie eines geschmackvollen Vortrags ab und erhielt daher auch den ungetheilten rauschenden Beifall seiner Zuhörer. Was die erstere, die Fertigkeit betrifft, so gehört er unbedingt zu den ersten jetzt lebenden Flötisten; hinsichtlich des Vortrags möchte ich ihm noch etwas mehr Ruhe wünschen, welche den Ausdruck fördert; sein Ton aber ist schön, voll, fest und rein.

Der Verein der Musikfreunde wird mit Nächstem Haydn's „Jahreszeiten" aufführen. Die mitwirkenden Massen sollen wieder außerordentlich werden. D. A. S.

Augsburg, am 6. Januar 1841.

Leider sind dieses Jahr keine Abonnement-Concerte zu Stande gekommen, woran Vielerlei, unter Anderm auch die Nähe Münchens Schuld ist. Für das am ersten Weihnachtsfeiertage hier statt findende Concert des hiesigen Orchesters für seine Krankenkasse ward „Paulus" gewählt. Bereits im Frühjahre hatten einige Kunstfreunde Partitur und Stimmen dieses Oratoriums angekauft. Die Chöre probirte Capellmeister Drobisch zuerst in einer Gesellschaft, die sich hier schon seit 2 Sommer gebildet hat, um Chöre und Symphonien ꝛc. mit Beihilfe des Orchesters einzustudiren, dann seit Anfang Novembers auch mit seinem eigenen Chore und einigen Dilettanten, hielt mit Hinzuziehung noch anderer Sänger und dem gutbesetzten Orchester (20 Violin. 7 Violen ꝛc. ꝛc.) 3 Proben, und führte endlich das schöne Werk mit unsern besten Kräften und nach meinem besten Wissen auch mit dem glänzendsten Erfolge auf. Der würdige, verdiente Drobisch hatte für seine viele Mühe die Freude, daß dies eine der besten Aufführungen war, die wir hier je gehabt haben.

Durch die gütige Theilnahme dreier achtbarer Dilettanten war es möglich, auch die Soloparthien würdig zu besetzen. Herr Butsch, früher in der Theater-Welt rühmlich bekannt, sang den Paulus, Tenor Herr Rösle und Sopran Fr. Baur, eine Schülerin von Drobisch, im Besitz einer ausgezeichneten Stimme. Wahrscheinlich wird die Aufführung in 14 Tagen ohngefähr noch einmal wiederholt werden müssen, so allgemein ist das Verlangen und war die Befriedigung.

Drobisch's Oratorium „Moses auf Sinai" ist auch in Leipzig zum Besten des Taubstummeninstituts sehr beifällig aufgeführt worden. Zufällig war S. M. der König von Sachsen in Leipzig und beehrte das Concert mit allerhöchster Gegenwart. Derselbe soll sich ebenfalls sehr gnädig über das Werk ausgesprochen und dem Rektor der Universität (Drobisch's Bruder) eigens aufgetragen haben, dem Componisten seinen allerhöchsten Beifall zu melden.

Gegenwärtig arbeitet Drobisch an den letzten Nummern eines neuen Oratoriums „die Sündflut" (ein anderer Text, als den zu Schneiders Oratorium gleiches Namens), und hofft, dasselbe noch diesen Winter hier zur Aufführung zu bringen.

Noch hat er eine Pastoral-Messe komponirt, und bei Falter und Sohn drucken lassen. Schon längst wurde er von mehreren Seiten aufgefordert, eine solche zu schreiben. Endlich hat er sich an die gefährliche Arbeit gemacht, und hofft, der Klippe, die bei einer derartigen

Arbeit fast unvermeidlich zu seyn scheint, nur dadurch entgangen zu seyn, daß er das Pastorelle blos andeutete und alles Spielende und Malende zu vermeiden strebte. Ich melde Ihnen dies aus verläßigster Quelle, und spreche deshalb so speziell von dem Meister, weil er doch eigentlich der gesammte Inbegriff unserer besseren musikalischen Kräfte hier ist, ohne den ausgebreiteten Ruf zu genießen, oder auch nur anzusprechen, den er in Wahrheit hat.

K . . b.

Feuilleton.

(Mendelssohn's Sinfonie-Cantate). Die Zeitung für die elegante Welt vom 11. v. M. macht über dieses neue Tonwerk folgende Bemerkungen. „Schon seit längerer Zeit heißt es, Mendelssohn arbeite an mehreren Sinfonien. Allein er zögerte, damit herauszurücken. Das Feld der Sinfonie ist unsicher oder undankbar geworden. Erscheint es hier unmöglich, über Berthoven hinauszugehen, so ist es eben so gewagt, von ihm zurückzulenken. Hatte sich Mendelssohn für die Ouvertürencomposition einen neuen Weg gebahnt, so machte man den Anspruch, auch für die Sinfonie werde er eine schöpferische Nuance finden. Es war schwierig; Kammermusik und Oratorienstyl zusammen machen noch keine Sinfonie, und die schildernde Naturmalerei, wie sie sich in M's reizenden Ouverturen entfaltet, reicht mit ihrer sinnigen Spielerei hier nicht aus. M. erscheint, wo er elegisch ist, wie in seinen Liedern, innig, zart, fein; wo er große Gewalten in Bewegung setzt, wie in seinem Paulus, prachtvoll, erhaben, einfach grandios. Aber Berthoven brachte in die Sinfonie den ganzen Zauber und die ganze Gewalt weltlicher Leidenschaften, und an Weltlichkeit, an durchstürmtem Leben fehlt es der Mendelssohn'schen Composition; Grund genug, warum sie sich der Oper enthält. Es war, wie gesagt, schwer, in der Sinfonie neu zu seyn. Und doch hat M. sich neue Bahn gebrochen; er hat Sinfonie und Oratorium in Eins gebracht, beide Stylarten verschmolzen zu einer vollen, lebendigen, großartig neuen Gattung. Diese Sinfonie-Cantate ist jedenfalls seine bedeutsamste Schöpfung. Für das Oratorium ist sie ein entschiedener Fortschritt, für die Sinfonie wenigstens eine Nuance, eine interessante Wendung. Sie wurde in Leipzig am 3. Dez. zum zweiten Male aufgeführt, zum Besten des Fonds für alte und kranke Musiker. Sie beginnt mit einem Allegro maestoso e vivace, giebt ein Allegro agitato und bereitet dann mit dem Adagio religioso den Oratoriengesang vor. Ist somit der erste Theil Sinfonie, der zweite Oratorium, so beruht nun eben in der Art und Weise der musikalischen Gedankenverbindung beider Theile die Aufgabe, die so glücklich gelöst ist, wie je dem Genie eine Neuerung gelang. In dem Sinfoniensatz ist ein treibendes Leben, eine innige Kraft, eine warme Fülle; in den Oratoriensätzen erhebt sich die simple Würde, die protestantischer Kirchenmusik eigen ist, bis zu dramatischer Wirkung. Die moderne italienische Messe ist geistlos genug, auf ganz oberflächlich frivole Weise nach Operneffekt zu haschen. Hier, in M's Cantate, kommt die biblische Glorie, ohne die Strenge ihrer religiösen Haltung aufzugeben, durch innerlich gesteigertes Leben zum Höhepunkte dramatischer Wirkung. Ich meine das Recitativ des Tenors: „Hüter! ist die Nacht bald hin?“ Es schildert die geistige Finsterniß der Nacht und die Qualen der Geburtsstunde des neuen Morgens. Man denke sich Christus am Oelberge, wie er mit dem Dunkel der Sünde ringt, wie seine hülferufende Stimme sich windet, die Beklemmung im Kampfe steigt, bis der eine Sonnenstrahl still und leise seine Stirn berührt und die Nacht verscheucht. Dies ist der Glanzpunkt des Tonwerkes und es möchte schwer sein, auf dem Gebiete geistlicher Musik etwas Höheres zu leisten. Merkwürdig, daß dieser Satz erst jetzt dem Werke zugefügt ist; dieser spätgeborne ist jedenfalls der Triumph des Ganzen.“ — Wir kennen das Werk noch nicht, und können also auch durchaus nicht irgend welches Urtheil darüber fällen; indessen wenn der Verfasser obigen Referats auch die bloße Idee der Verbindung des Cantatenstyls mit der Sinfonie oder überhaupt der Verbindung des Vocale mit dem Instrumentale in der Sinfonie damit als neu, als eine „neue Bahn“ für letztere bezeichnen will, so hat er an Beethovens neunte Sinfonie im Augenblicke wohl nicht gedacht. Wahrscheinlich aber erschien das Neue ihm nur in der Art und Weise der Verbindung selbst, und für solche läßt allerdings die von Beethoven schon verwirklichte Idee noch manche „Nuance“ übrig.

(Molique und Beriots Tremolo). In dem letzten Abonnement-Concerte der K. W. Hofcapelle zu Stuttgart spielte unter Andern auch Molique und zwar die bekannte Caprice „il Tremolo“ von Beriot. Es hat sein Gutes, sich in Gegensätzen zu versuchen, aber wie nothwendig, wenn es auf ganze Leistung ankommt, auch die Kunst der Virtuosität eine Centralisation der Kräfte gebietet, schien mir Molique's Vortrag jenes Tonwerks auf das unwiderlegbarste zu beweisen, und wenn wir Charaktere in der ausübenden Kunst für sich nicht gelten lassen wollen, so thun wir sicher Unrecht. Daß M. ein großer, ein ganzer Künstler ist, daß auch sein Virtuosenthum einen gewissen Grad künstlerischer Vollkommenheit erreicht hat, bezweifelt wohl Niemand mehr, und dennoch — soll ich aufrichtig seyn — war jener sein Vortrag ein unglücklicher, fehlgegriffener würde ich sagen, wenn ich annehmen dürfte, daß auch ein M. in der Darstellung noch Gegebenes fehl greifen kann. Wir tadeln es, wenn Virtuosen in den Concerten meist nur Compositionen eigener Schöpfung spielen, und dennoch möchte obiger Vorgang mich fast eines Andern lehren, wenn ich nämlich den Künstler in seiner Ganzheit, in seinem Ich begreifen soll. Zum mindesten, möchte ich von jetzt an rathen, bleibe der Virtuos dabei in dem Kreise einer gewissen Seelenverwandtschaft. Molique z. B. spielt seine Compositionen vollendet schön; er wird auch Spohr'sche, ja auch Lafont'sche und Rode'sche schön vortragen können; aber zu der erwähnten Caprice geht ihm gleichwohl all' jene französische Eleganz ab, die das ganze Wesen Beriots ausmacht. Auf dieser charakteristischen Sonderung beruht nun auch das Urtheil über einen Künstler, und jedenfalls sitzt der nicht gut zu Gericht, der sie nicht zum Schemel seiner Füße wählte. Ich weiß nicht, ob Molique je jenes Tremolo von Beriot selbst hörte; ich hörte es mehrere Male von demselben, und bin überzeugt, ersterer würde das Stück nicht wieder kennen, hörte er es auch nur einmal von seinem Meister. Ist darum aber M. ein minder großer Künstler und Virtuos, weil er das Tremolo nicht spielen kann? — oder ist Beriot minder groß, weil er wohl sein Tremolo, aber nicht vielleicht ein Molique'sches Violinconcert zu spielen vermag? — Das sind Fragen, welche Künstler und Kunstrichter wohl beherzigen sollten. Man sieht, der Künstler ist — doch blos Mensch, und die Kunst, ihrer ätherischen Gestalt ungeachtet, doch auch nur ein Menschliches; der Menschen Jedem aber wies — weil viele neben einander leben sollen — die Natur ein Reich an, da bleibe und wirke er, wage sich nicht darüber hinaus, wenn er nicht an sich selbst gestraft zurückkehren oder ganz sich verlieren will.

Dresden am 24. Dez. Die Sonne an unserm musikalischen Himmel scheint immer glänzender und heller aufgehen zu sollen, und wäre es nicht ein kalter Winter, die Wonne ließe mich einen glücklichen Frühling träumen. Denken Sie, in den letzten drei Monaten: Mendelssohns „Paulus“, Händels „Alexanderfest“, Otto's „Hiob“, und Löwe's „eherne Schlange“, also vier große Oratorien, die wir hören durften. Dazu noch im Theater manches schöne Neue: Dotzauer's Oper „Graciosa“, die unendlichen Beifall fand; Chelard's große romantische Oper „Mitternacht“, bei der sich der Beifall zwar etwas theilen, die gleichwohl aber gar viel Treffliches enthält und nirgends ohne Succeß bleiben wird; Marschners neu einstudirter „Templer und Jüdin“, eine wahre Glanzleistung unserer Bühne, bei welcher Orchester und Chöre, die Schröder, Mlle Wüst, Tichatschek und Wächter mit der ganzen Kraft ihrer reichen Mittel und ihres schönen Talents hervortraten, daher dem Werke binnen Kurzem aber auch schon eine viermalige Wiederholung bei stets mehr gefülltem Hause bereiteten. Und endlich die Quartett-Soiréen von Lipinski, Kummer, Kühn und Mül-

ler, die, wenn die Seele ausgeschwelgt hat dort, auch dem ruhigeren Geiste nun einen Genuß bereiten, wie er selten gefunden werden möchte, um desto höher aber geschätzt zu werden verdient. Mendelssohn's Psalm „Wie der Hirsch schreit", welcher im August v. J. zum erstenmal hier aufgeführt wurde, ist kürzlich auch wiederholt worden. Leider konnte ich nicht zugegen sein. Doch war ich in Ole Bulls Concert, und ich kann Sie versichern, daß der Beifall, den er erhielt, nur sehr mittelmäßig sich gestaltete.

(Täglichsbecks letzte Reise). Der als Componist wie als Violinvirtuos rühmlichst bekannte Hofcapellmeister Täglichsbeck in Hechingen hat so eben eine ausgedehnte Kunstreise durch Norddeutschland, Schweden und Dänemark beendet, die in jeder Beziehung höchst glücklich für ihn ausfiel, besonders aber seinen Ruf als Componist noch weiter fest begründete. In Haf gab er zwei Konzerte, ferner in Brandenburg, Rastock, wo auch seine zweite Sinfonie durch die kräftige Unterstützung des dortigen Musikdirektors Weber sehr gut gegeben und brillant aufgenommen wurde; in Wismar, Stockholm, Gothenburg und Kopenhagen, in welch letzterm Orte er auch bei Hofe spielte. In Stockholm und Kopenhagen wurde seine erste Sinfonie aufgeführt und erhielt ungewöhnlichen Beifall, der sich sowohl nach jeder der 4 Abtheilungen, als auch hauptsächlich dadurch deutlich aussprach, daß in den Musikhandlungen gleich bedeutende Nachfragen nach seinen Compositionen gemacht und dieselben von den Verlegern schnell verschrieben wurden. In Stockholm wurde die Kapelle öffentlich aufgefordert, die Sinfonie im Laufe des Winters noch mehreremale dem Publikum zu Gehör zu bringen, und in Kopenhagen mußte sie im Hofconzert wiederholt werden. Auch hat Täglichsbeck eben dieser Sinfonie hauptsächlich seine Ernennung zum Mitglied der schwedischen Akademie zuzuschreiben. — In Kassel wird dieselbe im Laufe dieses Monats aufgeführt werden.

Dresden am 1. Januar. In Lipinski's sehr besuchter zweiter Quartettunterhaltung gefiel Reissigers F moll Quartett Nr. 4 außerordentlich. Lipinski meinte, man könnte Worte drunter legen, so dramatisch sei das Werk angelegt und durchgeführt, und so faßte er es auch auf und spielte es ausgezeichnet. Bei einem bloßen glatten Abspielen der Noten und Beobachten der f. und p. würde dieses gehaltvolle Quartett freilich auch sehr verlieren. — So groß Lipinski im Vortrage Beethovenscher Quartette namentlich der späteren größeren ist, so muß ihm doch in Haydn's Quartetten der Lorbeerkranz gereicht werden. — Unser Vice-Concertmeister Schubert gefällt in Florenz außerordentlich. Auch von seiner Frau (Maschinka Schneider) sind die günstigsten Nachrichten hier eingegangen; bekanntlich ist sie erst am 2. Feiertag (Weihnachten) v. J. aufgetreten. — Zur Abwechslung trat neulich unser jüngerer Baritonist Mitterwurzer als Templer auf, und übertraf alle Erwartungen, wenn er auch den trefflichen und gediegenen Baritonist Wächter noch nicht erreichen konnte. — Unser excellenter Tenorist Tichatschek, der längere Zeit leidend war (zum Glücke nicht an der Brust) und geschont werden mußte, hat im Monat December eilf bedeutende Parthien in der Oper gesungen und zwei Mal in Concerten. Das heißt Anstrengung und Ausdauer! —

Orgelbauer Walcker in Ludwigsburg, ist nach glücklich vollbrachter Aufstellung seiner großen Orgel in der St. Petrikirche in Petersburg (s. Nr. 14 des v. J.), wo ihm überall, bei Behörden wie bei einzelnen Personen, selbst aus den höchsten Ständen, Ehre und Anerkennung zu Theil wurde, wieder im Vaterlande angekommen. Eine auf Pergament ausgefertigte, zierlich geschriebene, Urkunde des Kirchenraths der St. Petrikirche über den Erfolg seiner Leistungen drückt sich wörtlich dahin aus, „daß die Orgel in allen ihren Theilen als ein vollkommen gelungenes Kunstwerk und als eine Zierde der Kirche erkannt worden, Herr Walcker demnach seine übernommene Verbindlichkeit als Künstler und rechtlicher Mann auf das Gewissenhafteste erfüllt habe." — Die nächsten Arbeiten des Hrn. Walcker werden nun vorzugsweise der Herstellung der Stiftsorgel in Stuttgart, welche nach ihrer Vollendung dem oben genannten Werke an Trefflichkeit keineswegs nachstehen dürfte, und der Ausführung der früher schon in diesen Blättern genannten großen Orgel der St. Olaikirche in Reval gewidmet sein.

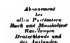
Berlin vom Januar. Die Allgem. Preßzeitung berichtet: Bei den polizeilichen Nachsuchungen, die in fast allen hiesigen Musikalienhandlungen geschehen sind, war das Resultat bald von größerem, bald von geringerem Belange, aber nur Eine, und erst vor Kurzem öffentlich begründete, Handlung, die früher ihre Operationen unter der Hand getrieben hatte, ist beträchtlich dabei kompromittirt. Nur bei ihr sind ansehnliche Stöße Nachdruck gefunden und etwa 200 Notenplatten, wobei sogar einige mit falschen Firmen. Die Strafe, die diese Handlung erwartet, wird bedeutend sein, was aber den in einigen Zeitungen erwähnten Verlust des Bürgerrechts betrifft, so kann derselbe nur erst nach mehrmaliger Bestrafung wegen Nachdrucks eintreten. Ebenso kann nicht von 50 Thalern Strafe für jedes Exemplar die Rede sein; das Gesetz vom 11. Juni 1837 verhängt eine Strafe von 50 bis 1000 Thalern im Allgemeinen über Jeden, der Nachdruck treibt oder führt, damit der Richter zwischen diesen Sätzen nach der größern oder geringern Verschuldung des Straffälligen bestimmen kann. Eine Wegnahme von Handlungsbüchern hat nicht stattgefunden, doch sind sie am erwähnten Orte gegen den Willen der Inhaber polizeilich eingesehen worden, wonach gegen 200 der bekanntesten deutschen Buch- und Musikalienhandlungen bei dieser Angelegenheit verwickelt sein mögen. Den Beeinträchtigten aber muß man den Vorwurf machen, daß sie so lange ruhig zugesehen und dadurch das Uebel vergrößert haben; sie hätten zum Theil wenigstens schon früher nach den ersten Beweisen des Unfugs, die in ihre Hände kamen, auf den Grund der gesetzlichen Bestimmungen ein solches Einschreiten dagegen veranlassen sollen.

(Entstehen der Arie Florestans in Beethovens Fidelio). Treitschke, bekanntlich der Dichter der Oper „Fidelio", theilt uns Folgendes über Entstehung dieser Arie mit. Beethoven seinerseits wünschte den armen Florestan durch eine Arie auszuzeichnen; ich aber äußerte mein Bedenken, daß ein dem Hungertode fast Verfallener unmöglich Bravour singen dürfe. Wir dichteten dieses und Jenes; zuletzt traf ich nach seiner Meinung den Nagel auf den Kopf. Ich schrieb Worte, die das letzte Aufflammen des Lebens vor seinem Erlöschen schildern. Was ich nun erzähle, lebt ewig in meinem Gedächtnisse. Beethoven kam Abends gegen sieben Uhr zu mir. Nachdem wir Anderes besprochen hatten, erkundigte er sich, wie es mit der Arie stehe? Sie war eben fertig; ich reichte sie ihm. Er las lief im Zimmer auf und ab, murmelte, brummte, wie er gewöhnlich statt zu singen that, und riß das Fortepiano auf. Meine Frau hatte ihn oft vergeblich gebeten, zu spielen; heute legte er den Text vor sich und begann wunderbare Phantasien, die, leider, kein Zaubermittel festhalten konnte. Aus ihnen schien er das Motiv der Arie zu beschwören. Die Stunden schwanden, B. fantasirte fort. Das Nachtessen, welches er mit uns theilen wollte, ward aufgetragen, aber er ließ sich nicht stören. Spät erst umarmte er mich, und, auf das Mahl verzichtend, eilte er nach Hause. Tags darauf war das treffliche Musikstück fertig."

(Neue Oper von Kühner.) Capellmeister Kühner in Stuttgart arbeitet gegenwärtig an einer neuen Oper, wozu ihm der Redakteur dieser Blätter den Text lieferte. Sie heißt: „Jeanne de Lys oder die Belagerung von Compiegne." Die Handlung ist den letzten Lebensmomenten der Jungfrau von Orleans entnommen, d. h. ganz so wie die Geschichte uns diese vorführt, nicht nach Schiller, der die Handlung genau genommen noch vor diesen Momenten schließen läßt. Kühners melodisches Talent läßt Gutes hoffen.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.

Expedition
in Karlsruhe
jeden Donnerstag.
Preis für den Jahrgang
fl. 10 48 kr. oder Thlr. 6.
Insertionsgebühr
4 kr. oder 1 gr. per Zeile.

Dritter Jahrgang. ***Nr. 4.*** 28. Januar 1841.

Kritik.

Mainz bei B. Schotts Söhnen: Neue Reihe von Studien für das Choralspiel (als Supplement des Choralfreundes) von Dr. Ch. H. Rinck, Gr. H. Hoforg. Ritter 2c. 2c. Op. 126. Pr. (auf unserm Exemplare nicht angegeben).

In einem kurzen Vorworte sagt der Verfasser: „Mit dem siebenten Jahrgange meines Choralfreundes wollte ich dieses Werk beschließen; allein durch den, sowohl an mich als meinen Herrn Verleger, von vielen Seiten ausgesprochenen Wunsch, diesem Werke noch einige Supplement-Bände beizufügen, ließ ich mich bestimmen, noch einen achten und neunten Band folgen zu lassen. Indem ich hiermit den achten oder ersten Supplement-Band dem musikalischen Publikum übergebe, habe ich auch keinen sehnlicheren Wunsch, als daß derselbe eben so freundlich, wie die frühern Theile dieses Werks aufgenommen und beurtheilt werden möge." Und Referent glaubt, dafür, daß dieser Wunsch wirklich erfüllt werden wird, keinen bessern Bürgen aufstellen zu können, als das Werk selbst, das den frühern Jahrgängen des Choralfreundes, welche hoffentlich in jedes, gegen seinen Beruf nicht gleichgültigen Organisten Hände sich befinden, nicht allein an innerer Vortrefflichkeit nicht nachsteht, sondern wo möglich deren Inhalt durch die sorgfältigste Auswahl der zu bearbeitenden Choräle sowohl als deren Bearbeitung selbst noch vervollständigt und zum mindesten durch größern Reichthum noch immer werthvoller macht. Die Choräle, welche dasselbe enthält, sind: „Anbetungswürdiger 2c." nach Umbreit mit zwei Veränderungen; „Wir glauben All' an einen Gott 2c." nach Natorp und Umbreit; „Wo Gott zum Hauß nicht giebt sein' Gunst" nach denselben mit vier Veränderungen; „Schaffe in mir Gott ein reines Herze" nach Natorp; „Christus der uns selig macht" nach Natorp und Kuhnau mit drei Veränderungen; derselbe Choral noch einmal nach Umbreit und Fischer mit eben so vielen Veränderungen; „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" nach Umbreit oder „Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl" nach Kuhnau mit drei Veränderungen; „Christ unser Herr zum Jordan kam" nach Natorp und Umbreit mit zwei Veränderungen; „Komm heil'ger Geist, Herre Gott"; „Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ" mit zwei Veränderungen; „Wie fleucht dahin der Menschen Zeit" oder „Ich hab mein' Sach Gott heim gestellt" nach Natorp mit vier Veränderungen; „Singen wir aus Herzens Grund" nach Natorp mit zwei Veränderungen; „Auf, auf, mein Herz mit Freuden" nach Umbreit mit drei Veränderungen; „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält" nach Natorp und Umbreit mit zwei Veränderungen; „Jesus meines Lebens Leben" nach Natorp mit zwei Veränderungen; „Ein Kindlein soll ewiglich" oder „der Tag der ist so freudenreich" nach Natorp mit einer Veränderung; „Herr Jesu Christ wahr'r Mensch und Gott" mit drei Veränderungen; „Brich an du schönes Tageslicht" mit drei Veränderungen. Damit, mit diesem achten Bande oder Jahrgange des Choralfreundes, ist die ganze Sammlung nun gerade 117 Choräle mit verschiedenen Bearbeitungen stark. Die Choräle hier, welche nach mehr als einer Choralbuchsausgabe bearbeitet wurden, enthalten zugleich die Abweichungen in den Modulationen. Die Veränderungen enthalten theils leichtere, theils schwerere und reichere Figurationen, die um so werthvoller aber werden, je häufiger sie dem Organisten einen Blick in die Vortheile contrapunktischer Wendungen gewähren, indem der Cantus firmus bald in diese bald in jene Stimme, ja selbst in das Pedal gelegt wurde. Wer da weiß, wie höchst nothwendig es manchmal ist, der Gemeinde im Vorspiele schon die Melodie des kommenden Gesanges zu vergegenwärtigen, wird freudig und dankbar diese meisterlichen Veränderungen zu dem Zwecke bei den betreffenden Chorälen begrüßen, denen in ihrer einfachen Haltung wenigstens auch die etwa ersprießlichen Zwischenspiele von dem Verfasser zugefügt wurden. Möchten diese Spiele Muster für alle sonstigen werden! Das oft so störende, unnütze und unwürdige Geklimper in denselben hörte dann auf. Welche außerordentliche Kunstförderung außerdem dem Organist durch Uebungen solcher verschiedener Bearbeitungen seiner Choräle unausbleiblich werden muß, bedarf meiner Ausführung wohl nicht. Der Verfasser widmete im freundlichen Wohlwollen das Werk den Herren Professor Fröhlich in Würzburg, Hofkapellmeister Mangold in Darmstadt und Hofrath Schilling in Stuttgart: sie werden dasselbe eben so dankbar als sich geehrt fühlend entgegen genommen haben, da die Dedication solcher Arbeiten nur Freude und Ehre bereiten kann. Weiter ins Detail der einzelnen Bearbeitungen noch ein-

zugehen, die für sich schon den besten Grund eines kirchlich-würdigen Orgelspiels auch zu legen vermögen, halten wir für einen Verstoß gegen die Hochachtung, welche vor dem Verfasser zu hegen wir uns gedrungen fühlen.

K . . r.

Breslau bei C. Cranz: Melodien der katholischen Lieder und Litaneien, welche im Laufe des Kirchenjahrs in der Cathedrale zu Breslau gesungen werden. Vierstimmig für die Orgel bearbeitet von Joseph Franz Wolf, Musikdirektor und Domorganist. Pr. (nicht angegeben.)

Dem Verfasser ward die musikalische Bearbeitung dieser Lieder von Seiten der geistlichen Oberbehörde übertragen. Mit vollkommenstem Rechte ließ er edle, würdevolle Einfachheit den ihn allein dabei leitenden Grundsatz seyn, und wählte daher aus einem reichen Vorrathe alter und neuer katholischer Gesang- und Choralbücher nur solche Weisen, welche sich nicht allein durch kirchliche Haltung auszeichnen, sondern durch ihre Einfachheit auch dem Ohr und Gedächtniß selbst des Musikunkundigen sich leicht einprägen. Es ist dies ein wichtiger Punkt, der bei Choral-Compositionen und Anordnung von Choralbüchern leider nur zu oft aus dem Auge gelassen wird, so klar und überzeugend auch selbst die Natur des Chorals als religiöser Volksgesang ihm denselben zu jederzeit vorführen sollte; und hielt Hr. Wolf in Wahrheit um so treuer an ihm fest, so beweist dies nur, wie um so richtiger er demnach auch seinen Standpunkt, wie seinen Beruf verstanden und begriffen hat, und wie um so achtenswerther er selbst nicht allein, sondern auch seine vorliegende Arbeit erscheint. Daß er die Lieder sämmtlich in reiner vierstimmiger Bearbeitung hier veröffentlicht, soll nicht heißen, als wolle er auch einen vierstimmigen Gesang derselben, vielmehr — wie er sich ausdrücklich auch in einem Vorworte erklärt — will er, um der nöthigen Volksthümlichkeit des Choralgesanges willen, den unisonischen Melodiengesang und blos von der Orgel oder von Posaunen die vierstimmige Begleitung zugefügt haben. Und was die Anordnung dieser selbst nun betrifft, so ist der Satz durchweg rein und in Wahrheit einfach und volksmäßig, ohne damit übrigens in eine gewisse Gewöhnlichkeit auszuarten, welche dem würdigen Ernste, der jener Volksthümlichkeit stets zu unterliegen hat, wieder nicht entspräche. Was Manchem auffallen könnte, ist, daß in den Chorälen alle sogenannten Zwischenspiele fehlen, und Herr Wolf statt deren nur den letzten Accord oder Ton einer jeden Melodienzeile bis zum Anfang der folgenden fortgehalten wissen will; allein auch hierüber giebt derselbe im Vorworte nähern Aufschluß, der dahinaus geht, daß, weil in der Regel diese Zwischenspiele, vermöge eines zu großen Tonreichthums, den Zusammenhang stören, man sie lieber ganz weglassen solle. Ich kann nicht sagen, daß Herr Wolf Unrecht damit hat, mag gleichwohl aber nur nicht völlig ihm beistimmen in der Meinung. Freilich: lieber Nichts als Schlechtes, lieber zu wenig als zu viel, aber ob nicht Zwischenspiele, wie z. B. Rink sie im vorhin angezeigten Werke angebracht hat, doch noch besser sind, da sie das Ohr des Sängers mit wenigen Tönen zu dem folgenden Melodienanfang gewissermaßen hinleiten, unwillkürlich darauf führen, möchte ich doch ihm selbst noch einmal zu bedenken geben. Im Ganzen sind es 23 Lieder oder katholische Choräle, welche das Heft enthält, und zwei Litaneien. Sämmtliche sind älteren Ursprungs, bis auf drei, worunter zwei von Wolf und einer von Hahn. Besonderes Interesse gewährt die Melodie zu dem Weihnachtsliede „O Tag der Freude", welche ursprünglich auch zu des Bischofs Benno lateinischem Liede „Dies est laetitiae" componirt wurde. Der gesammten Ausgabe aber möchten wir wohl eine weite Verbreitung und überall Eingang in den katholischen Kirchen wünschen. Findet der verständige Organist hie und da eine andere Modulation passender, so wird er solche anzubringen wissen; ohne triftigen Grund indessen möchten wir zu keiner Aenderung rathen, die zumal die hier so sehr wohlthuende und von vorn herein beabsichtigte Einfachheit stören könnte.

K . . r.

Leipzig bei Friedrich Hofmeister: Charakterstücke für das Pianoforte, componirt von F. W. Markull. Op. 2. Pr. 16 ggr. oder 1 fl. 12 kr. rhein.

Es sind vier recht wackere Claviersätze von mittlerer Schwierigkeit und in Wahrheit einem so sehr bestimmt gefärbten Ausdrucke, daß sich das Talent und gutes Wissen des Componisten eben sowohl auf den ersten Blick daraus verräth, als die Ueberzeugung, daß derselbe auch nicht etwa zu denjenigen jungen Tonsetzern dabei gehört, welche im Bewußtseyn, im Gefühle eines glücklichen Talents blos diesem blindlings folgen und sich überlassen, sondern im Gegentheile vollkommen im Klaren auch ist mit seiner Absicht, mit dem, was er ausdrücken will und seiner Composition. Demungeachtet aber möchten wir Herrn Markull — wenn anders wir in seiner Person uns nicht irren — fragen, ob auch sein Lehrer Schneider, wenn er demselben diese Stücke zur Beurtheilung vorlegte, und unter vier Augen zwar, sein unbedingtes bene darüber aussprechen würde? — Wenn Nichts, so tadelte er sicher das Haschen nach, (dadurch, daß sie Mode sind, doch wahrlich noch nicht sanktionirten) Effekten, welche um so weniger aber ganz gelingen konnten und mußten, als man deutlich sieht, wie ein besseres subjektives Etwas ihnen widerstrebte, dem ausschließlich zu folgen dann wir dem Componisten für die Zukunft in aller Aufrichtigkeit rathen möchten, da diese neueste Modernität des Claviersthums eben so wenig das Feld zu seyn scheint, dem seine Bildung angehört, als dieselbe überhaupt auch des bloßen Tummelns edlerer Kräfte unwürdig ist. Solches Resultat ergab sich uns namentlich aus einer Vergleichung des zweiten mit dem ersten Stücke, die sich von einander unterscheiden auch etwa wie der süße Most von dem zum mindesten ausgegohrnen neuen Weine. Jener bringt, zu oft genossen, Schmerzen und macht krank, dieser — wer ist seiner schon müde geworden? —

Ebendaselbst: ***Souvenirs de la Sicile.* Capriccio sur des Thèmes nationaux Siciliens pour le Pianoforte, composé par *J. P. Pixis*. Oeuv. 140. Preis 1 Rthlr. oder 1 fl. 45 kr. rhein.**

Was der Titel sagt, erhalten wir auch: ein Capriccio in aller Form und Bedeutung, das zwar weniger technische Schwierigkeiten dem fertigen Spieler bietet, als es im Einzelnen besonders gut vorgetragen seyn will. Der erste Satz (Es-dur 6/8) könnte zugleich wohl als sehr zweckmäßige Etude für Octaven und gebrochenes Spiel gelten. Das Ganze nämlich zerfällt in drei Hauptabtheilungen, deren jeder ein eigenes sicilianisches Thema zum Grunde liegt, worunter auch die Tarantella nicht fehlt. Der zweite Satz (G-dur 6/8) ist mehr lyrischer Natur, und daher auch seine Figuration mehr eine getragene, obschon auch in jenen zwei ganze Seiten lang eine Gleichheit herrscht, welche zur eigentlich bloßen Fingerübung nur einen Schritt noch hätte, wenn nicht die in den Baß gelegte Melodie wieder einen lebendigeren Athem in das Ganze brächte. Doch mehr verlangen wir ja auch nicht von einem Capriccio, und wollen zum Höchsten nur noch Effekt in den Zirkeln des Salons, den das vorliegende bei einer etwas brillanten Spielweise aber sicher nicht verfehlt, namentlich mit seinem Schlußsatze über die Tarantella.

Hamburg und Leipzig bei Schuberth und Comp.: ***Sonate concertante pour Harpe ou Pianoforte et Violon ou Violoncelle*, composée par *Louis Spohr*. Oeuv. 113, 114 et 115.** Pr. 1 2/3 Rthlr. ꝛc. oder 3 fl. rhein.

Im Titel ist schon gesagt, welche verschiedenen Arrangements die Sonate erfahren, und wird dadurch die Möglichkeit ihrer Benutzung und ihres Genusses erweitert, ja so vielseitig als immer dienlich gemacht, so können wir dem Herrn Verfasser nur danken, daß er sich dem Geschäfte unterziehen mochte, da bei Werken, wie diese Sonate, in Wahrheit nichts weiter zu wünschen übrig bleibt, als die weiteste Verbreitung, indem auf solche Weise und durch dergleichen Compositionen nur dem Ungeschmacke wenigstens in Etwas entgegengesteuert werden kann, der in unserer Künstler- wie Liebhaberwelt von Tag zu Tag mehr um sich zu greifen droht, und da der Mensch nie abweicht vom schwanken Schiffe, sich wohl befindet in dessen Schaukeln, bis ein festerer, sicherer, ruhigerer Boden ihm unterlegt wird. Daenach vermuthe man in der Sonate aber keineswegs etwa ein Werk, geformt ganz noch nach dem alten, steifen Schnitt. Das ist's gewöhnlich, was die junge und jüngste Clavierwelt uns vorwirft, wenn wir sie auf das Unnatürliche und Unkünstlerische ihres Treibens aufmerksam machen wollen, daß wir an der veralteten Zopfperiode noch festlebten und den ungeheuren Durchbruch nicht begriffen, den die Kunst genommen seit Beethoven, durch den die künstlerische Freiheit viel zu sehr beengenden alten Damm. Allein vom alten deutschen Zopf bis zur Coiffure à la jeune France ist ein himmelweiter Schritt, und der hat jenen Durchbruch sicher nicht recht begriffen, welcher darin eine Bresche zur Zügellosigkeit wähnt. Alle Freiheit hat auch ihr Gesetz, und der ist nie frei, der nicht in sich selbst schon dieses Gesetz trägt. Gewiß ist unsere Kunst eine der freiesten, und weil sie so sehr frei ist, schließt sie inniger auch denn jede andere Kunst sich den Gestaltungen der **Zeit an. Der Mensch des neunzehnten Jahrhunderts ist ein anderer als der aus dem achtzehnten, und so wird seine Musik auch eine andere seyn;** nirgends Stillstand in der Natur, so auch keiner in unserer Musik, die unmittelbar in jener wurzelt, weil sie ihren Stoff sogar aus derselben entnimmt. Indeß trägt, solch' ewigen Rhythmus ungeachtet, sie selbst doch ein gleich ewiges Gesetz in sich, sogar ein Gesetz der Form, das zu übertreten niemals wir wagen dürfen, ohne der Natur nicht selbst auch eine Gewalt anzuthun, welcher die Strafe auf dem Fuße nachfolgt; und nur der Künstler und Componist darf sagen, daß er sich selbst, daß er seine Kunst verstanden hat, der mit der Zeit auch jenes sein Gesetz begreift und im Kleinen wie im Großen seiner Schöpfungen solch' zweifachen und in sich selbst verschmolzenen Begriff auch zu versinnlichen weiß. Es ist eine Sonate, welche Herr Spohr uns hier gegeben, eine Sonate blos für Clavier und Violine, denn für diese beiden Instrumente scheint das Werk doch ursprünglich gedacht; es ist zu groß dieselbe, um klein zu heißen, und doch zu klein auch wieder, um eine große Tonschöpfung genannt werden zu können: gleichviel, ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich meine, daß demungeachtet selbst hierin der Zeit nicht minder denn dem unveräußerlichen Gesetz der Kunst ein volles Recht wurde, und daß somit Spohr auch auf dieser Seite wieder den Maßstab vollkommen richtig angegeben hat, nach welchem die Richtung jenes, eben so oft in Erinnerung gebrachten als mißverstandenen, unermeßlichen Durchbruchs der Kunst in ihren formalen Theilen gemessen und verfolgt werden muß, wenn anders die mühselig genug errungene Freiheit sich nicht gestalten soll als das Feld zügelloser Unbändigkeit oder oligarchischer Leidenschaft. Alles, was die Zeit mit ihrem Sinnen und Trachten von der Kunst zu verlangen noch das Recht hat, und Alles, was diese derselben, ohne sich selbst zu vergeben, noch etwa noch bieten darf, — alles Das finden wir hier vereint im schönsten Ebenmaaße, und hat der Verfasser sich damit gestellt über und nicht in seine Zeit und seine schöpferischen Mittel, so hat er allein auch nur für sich wie für unsere Musik den rechten Standpunkt genommen namentlich in Betracht solcher Werke, die nicht dem geweiheten etwa blos, sondern dem größern, allgemeinern Kreise der Consumenten angehören. Die Sonate besteht aus drei Sätzen, einem Allegro brillante (Es-dur C), einem Adagio (B-dur 3/4) und einem Rondo (Es-dur 2/4). Die natürlichen Gränzen der beiden Instrumente sind streng innegehalten; das Clavier ist nicht zu einer lyrischen Unnatur gewaltsam hervorgepreßt, und dennoch nehmen seine Melodien den innigsten Antheil an dem Gesange, mit dem die Violine, eingreifend auch in diese, über seine ganze harmonische Grundlage sich ausbreitet. Es ist das Verschwimmen zweier in ihrem Lebenszwecke befreundeter Wesen, um mit ganzer Vollkommenheit diesen zu erreichen, der hier sich darzuthun scheint in einer freudigen Rührung des Herzens und Gemüths mit allen ihren Beziehungen zum frohen, innigen, gesellschaftlichen Zusammenleben; denn in der That ist die Sonate, von solcher Seite angeschaut, ein wahrhaft, ein tief geistreiches Salonstück,

an welchem — wie ich in anderer Hinsicht oben schon andeutete — der Künstler von gestern wie heute eben so viel Theil hat, denn der gebildete, fertige Dilettant, und deßhalb that die Verlagshandlung eben so wohl, daß sie dieselbe in so verschiedener Ausgabe verlegte, als sie eine Pflicht in der prachtvollen Ausstattung erfüllte. Schiller zieht uns an durch den Reichthum und die Tiefe der Gedanken in seinen Gedichten, aber reißt uns hin auch durch die Klarheit und Symmetrie ihrer Formen, und durch den Glanz und Schmuck der Sprache; so auch Spohr hier, seiner sonstigen Eigenthümlichkeit fast entgegen, und nicht genug kann ich wünschen, die Sonate würde viel gehört; neben manchem andern guten Werke der Art, das die neuere Zeit schon wieder hervorzubringen anfängt, könnte ein mächtiger Hammer sie werden an der Glocke eines neuerwachten bessern Geschmackes.

Ebendaselbst: *Douleur et Triomphe. Inspiration musicale. Grande Fantaisie brillante pour le Piano, dediée à Mademoiselle Emilie Albrecht par Jacques Schmitt.* Op. 225. Pr. 1 Rthlr. oder 1 fl. 45 kr. rhein.

Auch diese Composition gehört immer zu den bessern Claviersachen der neuesten Zeit, so sehr ihr Verfasser sich bestrebt, jenen Tendenzen und Grimassen möglichst darin zu huldigen, durch welche eben diese unsere neueste Zeit ein eigenthümliches Gepräge sich auszudrücken strebte, und wirklich auch als nicht das schönste Blatt im Baume ihrer Geschichte ausgeprägt hat. Ungeachtet alles süßlichen Schmachtens der eingelegten lyrischen Motive, einer nicht zu verkennenden Armuth an Ideen, die sich in mancherlei ermüdenden Wiederholungen ausspricht, und auch einer geringen Originalität der Erfindung, wie sich sofort in der ersten recitativischen Gesangsstelle kundgiebt, die nur zu deutlich an alte Bekannte erinnert, — ungeachtet aller dieser Mängel trägt in Wahrheit doch die Composition, bis zu ihrem zweiten Theile, wo in der brillantesten Variation sie ihren eigenen oder des Virtuosen „Triumph" zu feiern gedenkt, den Charakter einer Fantasie, der, seinen Schmerz auszuhauchen und dadurch den Kampf mit sich selbst zu erleichtern, ein schwer bekümmertes Gemüth sich nur zu gern überläßt. Es ist zummindesten doch wirklicher Sinn, ist Zusammenhang der Gedanken in dem Werk, und dazu diese noch so sprechend, daß ihr Inhalt kaum Einem noch unverständlich bleiben kann. Adagio maestoso B-moll C beginnt der erste Satz: ganz in sich versunken sitzt er da der Trauernde, Trost suchend, während er doch das Leiden selbst mit all' seinen Gründen sich noch einmal vorzählt; endlich doch soll jener ihm werden, in der ahnungs- und vertrauensvollen Hoffnung, mit welcher er aufblickt zum Himmel, und alles frühere Schwärmen löst sich auf in ein leichtes Cantabile Des-dur, in das nur hie und da noch Töne früherer tiefster Schwermuth hineinklingen, und bei der er, um des Lichtblicks willen, den das Gemüth darin gewinnt, auch so gern verweilt, bis das Vertrauen allein zuletzt, mit allen ermuthigenden Folgen, die Oberhand gewinnt, das Thema sich wendet nach dem freudigen, heitern Dur, doch nun auch — — die fatalen Variationen beginnen, die schlechterdings nicht den Triumph zu bereiten vermögen, welchen das gewonnene Herz hier so gern feierte, vielmehr solchen ganz andern Seiten nun zuwenden. In der That ist es Schade um die Composition, daß Herr Schmitt sich zu solchem Mißgriffe verleiten lassen konnte, und man sieht an den Variationen selbst — blos um des modernen Tastenspektakels willen, der, und wenn der „Inspiration" zum Trotz, auch nicht einen Funken tieferer Geistigkeit mehr zu athmen vermag, da Alles sich fortan, ein Paar kleine Zwischen- und Verbindungssätze abgerechnet, blos um das immer dazwischen geschlagene Thema dreht, das, so lange und vielfach vorbereitet, in solch ofter Wiederholung aber nothwendig ebenfalls verlieren muß. Ich möchte den Spielern daher rathen, den Vortrag stets mit dem ersten Theile der Composition zu schließen (wäre es auch mit der Cadenz und auf der Dominante, deren Endaccord für solche Situation gar nicht so unpassend scheint) und das Bild eines in Schmerz und Kummer versunkenen Gemüths wäre bei einigermaßen richtiger Auffassung und gutem Spiel doch erfüllt. Es feiert ja nicht jedes kranke Herz auch seinen Triumph! —

Schilling.

Von neu erschienenen beachtenswerthen Arrangements mögen für heute angeführt werden:

S. Thalbergs grand Nocturne pour le Piano. Op. 35. arrangirt für 4 Hände. Hamburg bei Schuberth. Pr. 16 ggr. oder 1 fl. 12 kr.

C. M. v. Webers Quintett Op. 34. arrangirt für Clarinette und Clavier. Berlin bei Schlesinger. Pr. 1½ Thl. oder 2 fl. 38 kr. rhein.

F. Mendelssohn-Bartholdy's Lieder, von C. Czerny für Pianoforte allein arrangirt. Lief. 3, 4 und 5, womit jetzt die Sammlung geschlossen ist. Berlin bei Schlesinger. Preis der Gesammtausgabe 3 Rthlr. 4 ggr. oder 5 fl. 33 kr. rhein.

Correspondenz.

Celle den 27. Decbr. 1840.

Eine Bemerkung, welche ich kürzlich irgend wo las, der große, volle Ton habe in der neuesten Zeit grade unter den Violinspielern weit mehr abgenommen, als es für die Folge gut seyn werde, und es scheine der Ton darum kleiner geworden zu seyn, damit die Bravouren desto flüchtiger herauskämen; tonlose Bravouren seyen aber seelenlos u. s. w.

giebt mir die freudige Ueberzeugung, daß außer mir auch Andere bei den Violinspielern der neueren Zeit einen großen vollen Ton ungerne vermißt haben, und veranlaßt mich über eine Erscheinung zu berichten, welche ich sonsten zu einer besonderen Mittheilung an das musikalische Publikum nicht für wichtig genug gehalten haben würde. Für mich ist bei dem Vortrage einer Melodie Vortrefflichkeit des Tones das nächste und zugleich das höchste Erforderniß; selbst ein einzelner Ton, groß und voll aus einer weiblichen Kehle erklingend, lang und, wie sich von selbst versteht, schulgerecht gehalten (denn dabei reicht die Naturgabe allein nicht aus)

kann gewaltig auf mich einwirken und ich erinnere mich, wenngleich schon über 20 Jahre verflossen sind, noch immer mit Freude, wie eine Sängerin von hohem Range in einer Oper auf einer Fermate mich mit einem solchen Ton überraschte, welcher, leise aber mit voller Stimme (die auch im Pianissimo möglich ist) eingesetzt, in gleichmäßigem Anwachsen über dem Geprassel und Gepolter der einfallenden Hörner und Pauken in ungetrübter Reinheit und Klarheit, — ein Ariel über Prosperos Zauberwerke, — so auf mich eindrang, daß im Augenblicke mir Thränen über die Wangen rollten.

Diese Empfänglichkeit für die Einwirkung des Tones an sich beruht nicht bei mir auf einer Idiosynkrasie, sie ist vielmehr, wie ich aus Erfahrung weiß, vielen Menschen eigen, leider aber ist ihr von den Violinspielern der neueren Zeit wenig Nahrung geschafft.

Der in London verstorbene Concertmeister Kiesewetter, mit welchem ich vor etwa 25 bis 30 Jahren häufig in Berührung kam, hatte auf seiner Geige so starke Saiten, als mancher Andere nicht bezwingen zu können fürchtete. So groß auch seine technische Fertigkeit war, so verwandte er doch auf das Hervorbringen jedes einzelnen Tones so viel Sorgsamkeit und Anstrengung, als wenn das Leben dabei auf dem Spiele stände. Als ich einst, neben ihm logirt, ihn eine schnelle Passage von nur einigen Takten länger als eine halbe Stunde hindurch unablässig hatte spielen hören und ihn inne zu halten bat, weil ich nicht begreife, was an dem Vortrage der Passage noch mangeln solle, behauptete er, daß an einer Stelle ein Ton nicht in gleichem Klange als sein Vorgänger und Nachfolger zu Tage komme. Bei der Fortsetzung seiner Uebung gelangte ich nur durch angestrengtes Aufhorchen zu der Ueberzeugung, daß er Recht habe.

Nachher kam Paganini ins Land und wußte, freilich durch Virtuosität aber auch durch Neuigkeiten, (wovon jedoch z. B. das Anreißen der Saiten mit einem Finger der linken Hand, welches ich schon vor 14 Jahren bei Variationen von Wranitzky habe einüben müssen, nur ein aufgewärmtes Gericht war), seine Zuhörer so zu fesseln, daß ihm die Schwäche seines Tones gar nicht zum Vorwurfe gemacht wurde. Aus den dünnen Saiten, womit er seine Geige bezogen hatte, konnte er mit seinem, nur kurzen, Striche unmöglich einen großen, vollen Ton herausholen, am Wenigsten aus einer Saite, welche er herabgespannt hatte, was er bekanntlich häufig that. Ich habe ihn eine Scene aus dem Moses des Rossini vortragen hören, worin er, um einen Ton fortissimo hören zu lassen, auf der bis zum F herabgespannten und daher übermäßig schlaffen, G-Saite dermaaßen hin und her strich, daß statt eines kunstgerechten Tones man nur ein Schnarren zu hören bekam. Daher werden denn wohl seine Nachfolger, ohne sonsten Paganinis geworden zu seyn, ein Privilegium zu einem dünnen Bezuge hergenommen haben, welcher nicht geringe Vortheile im Spiele gewährt, da die dickere Saite immer schwerer zu beherrschen ist als die dünnere. Ole Bull hatte gleichfalls nur einen schwachen, jedoch, wie ich glaube, einen stärkeren Bezug, längeren Strich und, wiewohl keinen eigentlich großen, doch einen größeren Ton als Paganini.

Frage ich mich nun, warum ich lieber einen Kiesewetter wieder hören möchte als einen Paganini und einen Ole Bull, und warum Jener auf das Gefühl seiner Zuhörer so tief einzuwirken vermochte, als es den beiden Letzteren meines Wissens nicht gelungen ist, so kann ich die Ursache nur in dem, dem Geiger Kiesewetter (freilich neben einer besonderen Receptions- und Reproductionsfähigkeit, worüber sich ein ganzes Capitel schreiben ließe,) eigenen großen und vollen Tone finden, welcher, wie ich mehrfach mit eigenen Sinnen wahrgenommen, seine Zaubergewalt auf Menschen ausübte, deren Gemüth man aller Musik in der Welt für unzugänglich hätte halten mögen.

Dieses ist der Grund, warum ich das früher schon von Berlin her gerühmte Spiel eines jungen Mannes Namens Jérôme Gulomy zu erwähnen Veranlassung nehme, welcher, — sich „Russischer Solist" titulirend —, hier drei Concerte gegeben und in selbigen viel Beifall geärndtet hat. Der Grund davon lag nicht in der sicheren Ueberwindung der Schwierigkeiten unserer heutigen Bravour-Sachen, welche man bei Jedem, der als Virtuose auftritt, vorauszusetzen gewöhnt ist, nicht in einer besonderen Zierlichkeit oder einem hinreißenden Feuer seines Vortrages, welcher vielmehr großentheils von nordischer Ruhe, sowie von nordischer Kälte zu zeugen schien, sondern in dem großen und vollen Tone, welchen er auf den starken Saiten seiner Geige hervorzubringen immer bemüht war (wie daraus zu entnehmen stand, daß er auf jeden Ton einen möglichst langen Strich verwandte) und auch hervorbrachte. Ohne diesen würde er schwerlich hier am Orte für drei Concerte, in welchen er nur sein eigenes Spiel gab, Zuhörer gefunden und ich würde nicht zwei derselben besucht haben, da ohnehin in diesen Concerten dem Publikum eine Unbill geschah, welche ich öffentlich zu rügen mich um deßwillen berufen fühle, damit sie, wo möglich, an anderen Orten nicht geduldet und der genannte junge Künstler, dessen Fortkommen und weitere Ausbildung eben seines großen vollen Tones wegen ich von Herzen wünsche, sein eigenes Glück zu untergraben abgehalten werde.

Das Programm zu dem 1ten Concerte lautete: Erste Abtheil.: 1) Ouverture, 2) Neuestes Violinkonzert von Lipinski, 3) Gr. Konzertadagio v. dems. nebst Tyrolerlied v. Pechatscheck. 2te Abtheil.: 4) Introduction, 5) Violinvariationen in einem neuen Genre von Kalliwoda, 6) Finale, Blumenkranz von der Südküste Tauriens, Potpurri à la Paganini, arrangirt vom Concertgeber. Nun ließ sich doch erwarten, daß man an einem Orte, wo, wie hier, seit Jahren ein aus zwei militärischen Musik-Corps bestehender, etwa 30 Mann starker Verein unter der Leitung eines hiesigen Musiklehrers in bestimmten Zusammenkünften Symphonien und Solosachen einübt und in Abonnements-Concerten zur Aufführung bringt, wenigstens die eben unter Nris 1 bis 3 gedachten Sachen mit vollem Orchester zu hören bekommen werde. Aber nein, die Ouverture Nro. 1 wurde von einem Streich-Quartette (die erste Geige verdoppelt und dem Violoncell ein Contrabaß beigegeben) etwas abgespielt, wovon sich nicht errathen ließ, was es seyn solle. Nachher erfuhr

lich, daß der Concertgeber die Stimmen der Streich-Instrumente des ersten Tutti von einem Lipinskischen Militär-Concerte hatte abspielen lassen. Zu allen übrigen Piecen, welche der Concertgeber vortrug, ließ er aus der dazu gehörigen Orchester-Begleitung nur die Stimmen der Saiten-Instrumente abstreichen. Und so hat er das Publikum in allen drei Concerten abgefertigt. Von allen 12 Piecen, welche er darin spielte, war die letzte die einzige, zu welcher nur eine Begleitung des Streich-Quartetts gehörte.

Wenn ein Publikum nachsichtig genug ist, einem Concertgeber, damit er weniger Kosten aufzuwenden habe, den Gebrauch des vollen Orchesters zu erlassen, so darf doch von diesem erwartet werden, daß er wenigstens eine für weniger Instrumente oder auch nur für ein Pianoforte arrangirte Begleitung liefere (welches Letztere z. B. Paganini that, als er hier am Orte auf einer eiligen Durchreise spielte); aber einzelne Stimmen aus einer vollen Orchester-Begleitung abspielen zu lassen, und zwar in drei Concerten bei 11 Piecen, das ist gar zu arg. Bei den Lipinskischen Sachen, worin ein gewisses Feuer liegt, welches mich immer sehr angesprochen hat, und welche auch der junge Künstler besonders gut vortrug, ward zu meinem großen Verdrusse die Mangelhaftigkeit der Begleitung so auffallend, daß man jeden Augenblick die fehlenden Instrumente hätte abrufen mögen. Ich muß vermuthen, daß die somit dem hiesigen Publikum widerfahrene Unbill nicht sowohl dem jungen Künstler selbst als vielmehr der Sparsamkeit seines ihn begleitenden Vaters (und angeblichen Lehrers) zuzuschreiben sey; aber gleichviel, Vater oder Sohn, jeder von beiden bedenke, daß ein Kunstjünger, der es auf die oben bezeichnete Weise treibt, unmöglich eine vollständige Ausbildung erlangen kann, und daß man einen Künstler, der sich nicht schämt, Compositionen tüchtiger Meister zu verunglimpfen und daraus Dinge zu machen, welche in vorkommender Weise dem Kunstverständigen nur als musikalischer Unsinn erscheinen können, nirgends als ächter Künstler anerkannt werden wird. Die hiesigen Orchester-Musiker haben eingesehen, wie sie gemißbraucht werden, und daher verabredet, sich nie wieder zu einer so mangelhaften Begleitung herzugeben und ich wünsche sehr, daß Herr Gulomy der Vater ähnliche Verabredungen an andern Orten finden möge, damit ihm die Möglichkeit benommen werde, seinem hoffnungsvollen Sohne die Pforte zum Tempel der höheren Kunst zu verschließen.

Nach diesem Violinspieler hat mehrere Wochen hindurch ein Künstler bei uns verweilt, dessen vortreffliches, nach allen Seiten hin ausgebildetes, Spiel auf seinen früheren Kunstreisen schon so bekannt geworden ist, daß ich mich einer besonderen Charakterisirung desselben enthalten zu müssen bescheide. Es war der Concertmeister **Knoop**, in Meiningen wohnhaft, welcher hier zwei Concerte gegeben, auch öffentlich bei einer von der hiesigen Liedertafel veranstalteten Festlichkeit und in einem Abonnements-Concerte des hiesigen Orchester-Vereins, sowie häufig in Privat-Zirkeln sich hat hören lassen. In seinem ersten Concerte spielte er auf seinem Violoncell das bekannte Spohr'sche Violin-Concert Nr. 8, und mehrere eigene Compositionen, welche ich nachher habe vortragen hören, zeichneten sich vor den so häufigen modernen Trödel-Waaren durch kunstverständigen Zuschnitt aus, wobei sie sehr brav instrumentirt waren. Daß sein Vortrag immer einen gebildeten Geschmack bezeugt und daß er mit seinem seelenvollen Gesange im Adagio mich wenigstens eben so tief ergriffen hat, als es der Altmeister B. **Romberg** selbst in seiner Blüthezeit im Stande gewesen, erwähne ich nur um deßwillen, weil es mir bei ihm als eine eigene Merkwürdigkeit erschienen ist. Die Mittheilungen nämlich, welche mir Herr **Knoop** über seinen künstlerischen Lebenslauf gemacht hat und denen zu mißtrauen ich keine Ursache habe, laufen auf folgendes hinaus. Sein Vater, Musiker und Instrumentenmacher von Profession, auch Musikalienhändler in Göttingen, hat seine Söhne schon in ihren Kinderjahren auf mehreren Instrumenten unterrichtet und sie mit größter Strenge sich darauf zu üben gezwungen. Unser Künstler hat schon als kleiner Knabe das Violoncell zu erlernen verlangt und zwar mit solcher Beharrlichkeit, daß der Vater, welcher, weil er selbst auf diesem Instrumente nur sehr wenig hat leisten können, dem Sohne darin zu willfahren sich lange gesträubt hat, am Ende nachzugeben, dem Sohne ein kleines Violoncell anzuschaffen und ihn darauf nach einer Schule zu unterrichten, sehr bald aber, wo der Sohn ihm an Fertigkeit schon vorausgewesen, sich selbst auf diesem Instrumente zu üben genöthigt gewesen ist, um um seinen Unterricht fortsetzen zu können. In einem Alter von 11 Jahren ist unser Künstler in Privat-Zirkeln zum Quartett-Spiele, wozu es damals in Göttingen an einem tüchtigeren Violoncellisten gefehlt hat, zugezogen und er erinnert sich noch jetzt mit besonderer Freude daran, wie er einst, auf dem Schooße eines Erwachsenen sitzend, weiland A. Romberg zu dessen großer Zufriedenheit auf seinem kleinen Instrumente begleitet habe. Durch das Schmeichelhafte, was eine solche Stellung für ihn haben mußte, zu gesteigertem Fleiße angetrieben, hat der Knabe in technischer Fertigkeit immer größere Fortschritte gemacht, wobei ihm durch einen gebildeten Dilettanten, mit welchem er Beethovensche Trios gespielt, der innere Sinn für die Herrlichkeit dieser Tonstücke geöffnet worden. In einem Alter von 13 Jahren ist Herr Knoop auf die Empfehlung eines namhaften Künstlers, welcher ihn hat spielen hören, als Violoncellist bei der Capelle in Meiningen angestellt, hat dorten ohne allen anderen Unterricht, als den gedruckter Schulen, sich mit dauerndem Fleiße vervollkommnet, späterhin aber, nachdem er dorten Concertmeister geworden, seine Stelle aufgegeben, um mit desto größerer Freiheit Kunstreisen machen zu können.

Schon das erscheint als eine große Seltenheit, daß Herr Knoop bis zu seinem 13ten Jahre sich aus eigenem Antriebe die mechanische Fertigkeit erworben hat, welche seine Anstellung bei der Meininger Capelle erforderte; merkwürdig bleibt der Fleiß, welchen er, von da an der väterlichen Aufsicht ganz entzogen, seinem Instrumente nothwendig gewidmet haben muß, weil er sonst nicht dahin hätte gelangen können, die größten Schwierigkeiten im Spiele ohne alle sichtbare Anstrengung zu überwinden. Halte man doch Umfrage unter unseren Virtuosen und man wird hören, daß unter zehn kaum einer sich findet, der nicht in den

Kinder- und Knabenjahren mit dem Stocke sich drei bis sechs Stunden täglich und gar noch darüber auf seinem Instrumente zu üben gezwungen worden wäre. Allerdings sieht man nicht selten Kinder, welche bei einer großen Reizbarkeit der Nerven Musik eifriger zu treiben geneigt sind, als man ihnen ans Besorgniß für ihre Gesundheit erlauben darf, und auch hier am Orte ist ein Knabe von ächt musikalischer Natur, welcher gerne Nacht und Tag am Pianoforte sitzen und zum Tonkünstler gebildet werden möchte; nur aber fürchtet man sich ihm dieses zu gestatten, weil man dabei wegen der Schwächlichkeit seines Körpers seinen physischen Untergang voraus sieht. Solche Kinder aber können der Regel keinen Abbruch thun, weil bei ihnen Reizbarkeit der Nerven den gewöhnlichen Gang der Natur gestört und den Tod oder gänzliche Abspannung herbeigeführt hat, bevor es ihnen gelungen ist, sich zum Virtuosenthume empor zu arbeiten. So aber kann es bei dem hier besprochenen Künstler nicht gewesen seyn, da er in einem Alter von 13 Jahren den Weg von Göttingen nach Meiningen auf dem Schnee zu Fuße zu machen im Stande gewesen ist. Abgesehen aber davon, daß er auf dem oben beschriebenen Wege eine so ausgezeichnete mechanische Fertigkeit erlangt hat, bleibt es mir doch immer ein Räthsel, wie er auf diesem Wege ohne Leitsmann zu einem Vortrage habe gelangen können, welcher seinen Geschmack und tiefes Gefühl in gleichem Grade bekundet, wenn ich nicht annehmen will, daß Apollo ihm schon in der Wiege gegeben habe, was Andere mit Mühe erwerben müssen.

Während dieses Künstlers Anwesenheit am hiesigen Orte gaben auch die bekannten pyrenäischen Bergsänger ein Vocal-Concert, welches ich jedoch, da bloße Curiositäten mich nicht erbauen, unbesucht gelassen habe. Auch kündigten sie ein concert spirituel an, welches sie in der hiesigen großen und schönen lutherischen Kirche bei dem Scheine einiger Lampen zu geben gedachten und worin sie, wie das Programm besagte, eine bedeutende Zahl kleiner Piecen in französischer Sprache vortragen wollten. Dazu aber — nicht aus Intoleranz, denn in eben dieser Kirche haben wie z. B. Haydn's Schöpfung zur Unterstützung eines Neubaues der hiesigen katholischen Kirche aufgeführt — ward ihnen die Erlaubniß versagt.

C. Wöltje, Dr.

Feuilleton.

(Ein Sänger durch drei Jahrhunderte). Im Jahre 1825 starb zu Rom der Capellsänger Pabst Benedikts XIV., Galnimi. Derselbe war 1686 geboren, also 138 Jahre alt geworden, und hatte somit ziemlich den ganzen Zeitraum unserer modernen Kunstgeschichte durchlebt, Carissimi's, wie S. Mayr's und Paer's Werke noch gesungen, einen Corelli und Paganini gehört, einen Scarlatti und Hummel, einen Frescobaldi und Abt Vogler, einen Fedi und Amadori, wie Crescentini, Catalani und Farinelli, und sowohl die Opern Bassani's, als Rossini's. Welch' unermeßlicher Inhalt eines einzigen Künstlerlebens! —

(Berühmte italienische Violinspieler). Der erste wirkliche wahrhaft berühmte italienische Violinspieler, von dem die Geschichte wenigstens den Namen noch weiß, war Gulzaerni, der 1577 von der Catharina de Medicis an den Königl. französischen Hof berufen wurde und daselbst auch bis an seinen Tod geblieben zu seyn scheint. Nachher erschien Corelli als der Gründer einer ganz neuen Aera der Violinkunst. Ihm folgte der Luccheser Geminiani, der zuerst in der Tonmalerei sich versucht haben soll, so daß er einmal sogar die Schlacht bei Prag auf seinem Instrumente vorstellen wollte. Tartini, mit seiner Teufelssonate, Veracini und Laurenti blühten darnach ziemlich gleichzeitig. Das achtzehnte Jahrhundert erzeugte nur F. Giardini aus Turin, Giornovido aus Palermo und Viotti, bis Paganini im neunzehnten Jahrhundert erschien, und im Augenblicke füglich Buzzini aus Brescia und Filippo aus Savigliano die einzigen Violinisten Italiens sind, welche mehr als gewöhnliche Beachtung verdienen. Wie ungleich reicher gestalten sich dagegen Deutschland und noch mehr Frankreich! und gleichwohl mußten Beide Anfangs ausschießlich von Italien borgen.

(Berlin und Wien oder Philosophie und Musik). Ein französischer Journalist, der in der Revue de Paris vom 6ten December v. J. Bemerkungen über die gesellschaftlichen Verhältnisse im nördlichen und südlichen Deutschland mittheilt, sucht den Grund des heiteren Ansehens, das Wien dem Fremden im Vergleiche mit Berlin darbiete, in dem Umstande, daß man in Berlin mehr Philosophie, in Wien aber mehr Musik treibe. Dann läßt er überhaupt aber jenes den Norden, dieses den Süden von Deutschland repräsentiren. „Die Philosophie — sagt er — amüsirt nur die Deutschen, die Musik aber amusirt alle Welt. Wenn man sich von Berlin weiter nach dem Norden begiebt, so kommt man nach Königsberg, der Vaterstadt Kants, und dort findet man sich förmlich gebadet in einer philosophischen Atmosphäre, während man, wenn man sich von Wien noch weiter nach Süden hin wendet, an die Gränzen Italiens gelangt, wo die Musik sich überall mit der Luft vermischt, welche man einathmet. Nachdem ich diese Entdeckung einmal gemacht, zog ich mir eine Linie mitten durch Deutschland, und trennte so den Norden, wo man denkt, von dem Süden, wo man singt. Wenn ich von einem Philosophen hörte, so wohnte er gewiß im nördlichen Deutschland, wie Kant und Hegel; nannte man dagegen einen großen musikalischen Namen, wie Mozart oder Beethoven, so war es Wien oder überhaupt der Süden, dem er angehörte. Es gab wohl auch in Berlin einen großen Musiker, und in Wien oder München einen berühmten Philosophen, aber vermöge des Einflusses der Luft glichen sie den übrigen kaum. Der Componist von Berlin, Meyerbeer, ist ein Gelehrter und Denker, ganz wie ein Philosoph, und der Philosoph von München, Schelling, neigt sich dermaßen dem südlichen Einflusse zu, daß sein ganzes System die Tendenz hat, sich in dem großen Gedanken der Religion zu absorbiren."

(Der allgemeine musikalische Anzeiger), welcher bei T. Haslinger in Wien erschien, und seit zwölf Jahren von Castelli redigirt wurde, hat, eben eingelaufener Anzeige zu Folge, mit dem Jahre 1840 aufgehört, zu erscheinen. Sprechen wir unser Bedauern darüber aus, so geschieht es als ein Ausdruck der Ueberzeugung von der Nützlichkeit und dem wirklich innern Werthe, den diese Zeitschrift ungeachtet ihres geringen Umfanges vor mancher andern ihrer vielleicht stolzeren Schwestern hatte. Castelli faßte bei seiner Redaktion, wie bei seiner Critik stets nur das Gute, wahrhaft Förderndе, Aechte der Musik ins Auge (ein Zeugniß, das ihm nur der versagen wird und kann, dem solche Wege zu wandeln nicht die Kraft ward), und solche Männer sollten niemals aus dem Räderwerke der großen Zeitmaschine heraustreten dürfen. Nun wir hoffen, daß nicht seine Thätigkeit in unserer Kunst auch damit zu Ende ging. Mit dem letzten Jahrgange des Anzeigers gab Castelli auch sein eigen Bild als Titelkupfer: es wird seinen bisherigen Lesern ein schönes Andenken seyn.

(Neues Oratorium von Neukomm). Von unserm würdigen Veteran Neukomm, der diesen Winter hindurch bei dem ihm sehr befreundeten Preußischen Gesandten G. L. R. ic. v. Bunsen in Bern weilt und in stiller Zurückgezogenheit daselbst fleißig der Composition obliegt, ist so eben ein Oratorium, „Christi Auferstehung",

bei Schott in Mainz erschienen, das zweite aus einem Cyklus von drei Oratorien, deren Text er selbst sich aus Klopstocks Messias zusammen stellte. Das erste davon, „Christi Grablegung“, erschien vor mehreren Jahren bei Breitkopf und Härtel; das dritte, „Christi Himmelfahrt“, wird ebenfalls von Schott gedruckt und beim nächsten grossen Schweizer Musikfeste das im künftigen July zu Luzern statt haben wird, aufgeführt werden. Seiner Zeit mehr darüber.

(A. Adams neue Oper „die Rose von Peronne“). Die Redaktion erhält so eben zwei Briefe aus Paris. In dem einen heißt es wörtlich: „Adams Rose von Peronne hat bei der ersten Aufführung sehr gefallen. Der Inhalt ist folgender. Die Spanier belagern Peronne. Der Cardinal Richelieu schickt die besten Truppen den Belagerten zu Hülfe. Unter den Offizieren befindet sich auch der Marquis von Channy, der ein Duell gehabt hat und deshalb gehangen werden soll, wenn er nicht einen glorreichen Tod in der Schlacht findet. Ein Freund des Marquis, ein armer Teufel, der Ritter von Bertpigene, liebt Rosinen, die Rose von Peronne, die ihn auch lieben würde, wenn er nur Geld hätte. Der Marquis sieht seinen unglücklichen Freund, er macht ihm folgenden Vorschlag. Ich will Rosinen heirathen; ich muß ja binnen drei Tagen sterben. Meine Wittwe ist dann Marquise, beerbt mich, und kann Dich dann heirathen. Rosine willigt in den Handel, denn der schöne Marquis gefällt ihr und als sie vermählt sind, geht es in die Schlacht. Die Drei nehmen betrübt von einander Abschied; aber der Marquis stirbt nicht in der Schlacht und Richelieu mischt sich in den Liebeshandel, verzeiht dem Marquis das Duell und dieser — behält die Rose von Peronne. Der Ritter muß sich trösten und zum Ersatz einer andern stillen Liebe Gehör schenken. Die Musik ist leicht, ansprechend und anmuthig, wie im Postillon.“ Der andere Brief enthält folgende Notiz über dieselbe Oper: „Adams „La Rose de Peronne“ fand sich die Direction der Oper bewogen, dem Componisten wieder zurückzugeben, und einige unsrer besten Critiker ertheilten ihm auch den Rath, die Partitur noch ein wenig durchzuarbeiten In der That aber gehört dieses neueste Machwerk des im Einzelnen angenehmen, im Ganzen aber ziemlich geistlosen Adam zu dem Seichtesten, was je die neueste Zeit hervorbrachte. Adam scheint mir mit dem „Postillon“ angefangen und mit dem „Brauer“ auch schon wieder geendet zu haben. Blies jener ins Horn, daß es durch halb Europa schallte, so hat dieser den Sud ver- oder abbrennen lassen Die Rose war eine Monats- oder Klatschrose, und denken Sie an mich, daß ich es sagte, Adam wird eine ephemere Erscheinung seyn, wie kaum je eine in unserer Künstler-Welt existirt.“ —

Bottée de Toulmon, königlicher Bibliothekar des Konservatorium in Paris.

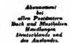
Toulmon (Bottée de) wurde den 15ten Mai 1797 in Paris geboren. Von seinem Vater, der das Amt eines Generalregistrators über das Pulver und den Salpeter bekleidete, zu demselben Fache bestimmt, kam er im Jahr 1817 in der polytechnische Anstalt. Der Tod seines Vaters, der bald nachher erfolgte, prägte jedoch seinen Entwürfen der Zukunft eine andere Richtung ein. Er gab sein erstes Vorhaben auf, studierte die Rechte und erhielt 1823 das Diplom eines Advokaten. In Folge seines nicht unansehnlichen Vermögens, konnte er mit Muse und nach Lust und Wunsch, die Geschichte gründlich studieren, sich die Kenntniß fremder Sprachen aneignen und im Gebiete der Künste bekannt werden. Er erlernte das Violoncell und war eines der eifrigsten Mitglieder der Dilettantengesellschaft, welche sich damals (1825) im Vauxhall versammelte, und den Namen dieses Hauses trug. Der Eifer, wovon B. de T. um diese Zeit Proben gab, zog die Aufmerksamkeit seiner Umgebung auf ihn. Er verfaßte seinach auch einige Schriften, deren Zweck von seinen damaligen Beschäftigungen bedingt war und bildete sich zunächst eine Bibliothek aus Musikalien bestehend, welche der Gegenstand so allgemeiner Aufmerksamkeit wurde, daß die bürgerliche Verwaltung ihm den 17ten August 1831 die Bibliothekarsstelle des Conservatoire de Musique, welche durch Herrn Fetis Entlassung erledigt worden war, anbot. B. de T. unterzog sich diesem Amte nur unter der Voraussetzung, daß seine Nomination eine bloße Ehrenwürde wäre und also mit keinem Gehalt retribuirt würde.

Während der zehn Jahre seiner Verwaltung gab B de T. Proben seines Eifers und der treuen Sorge. Die Bibliothek war anfänglich äußerst unbedeutend. Ihren ersten Elementen in der Musik, welche aus den confiscirten Gütern der, gegen 1795 Emigrirten gesammelt wurden, fügte man verschiedene Ankäufe italienischer Musik bei, um die Zeit, als die Franzosen Italien besetzt hielten. Hierzu kamen alle französische gestochenen Partituren, deren man habhaft werden konnte; so bildete man eine Sammlung dramatischer Musikwerke, wie wenig andere vielleicht bestehen. Die Ankäufe geschahen bis gegen 1814, eine Epoche, wo es um die Existenz dieser Anstalt beinahe geschehen gewesen wäre. Ihre Erhaltung wurde ihr jedoch, mit einem unbedeutenden Budget von der Regierung gesichert. Die Ausgaben mußten sofort eingeschränkt werden. Der Bibliothekar erhielt zum Partiturenankauf ein jährliches Einkommen bis 1830. Der damalige Bibliothekar war ganz und gar nicht mit der Art und Weise vertraut, wie man diese Einkünfte verwenden müsse. Es war daher ein glückliches Ereigniß, als 1831 diese Stelle B. de T. überkam. Man war seines Eifers gewiß und schenkte ihm volles Vertrauen Es war daher seine erste Sorge, die Verwaltungsangelegenheiten, in Bezug der auf Ankäufe zu verwendenden Ausgaben, in Ordnung zu bringen; er ließ sich in Korrespondenzen mit Deutschland und Italien ein und benutzte jede Gelegenheit, woraus Vortheil für die Entwicklung der Bibliothek entspringen konnte. B. de T. füllte die Lücken aus, welche sich in der Sammlung deutscher Opern und der Kirchenmusik befanden. Er creirte selbst einen noch nicht vorhandenen, den geschichtlichen Theil der Kunst, sowohl in Bezug auf Profan und Kirchencompositionen. Dieser historisch-literärische Theil wird täglich größer, fährt die Verwaltung auf diesem Wege fort, so besitzt die Bibliothek des Conservatoire de musique de Paris, in zehn Jahren ungefähr, den größten Reichthum in dieser Specialität, welchen je ein anderes in Europa aufzuweisen. Wir dürfen nicht vergessen, daß auf Veranlassen B. de T's. eine königliche Ordonnanz erging, in Folge welcher der Bibliothek des Conservatoriums ein Exemplar der Musikwerke zukömmt, von welchen Gesetzeswegen ein Depot im Ministerium des Innern ist. Die seit dem Entstehen der Bibliothek auf einander folgenden Bibliothekare am Conservatorium waren folgende. Junglé; der Abt Roze; Perne-Fétis und B. de T. Unter den von B. de T. erschienenen Veröffentlichungen bemerken wir folgende: Etudes musicales, mit Hrn. Desvignes, Kapellmeister von notre dame de Paris, angefangen und mit Reichá fortgesetzt. Im Portefeuille sind, mehrere Opern, Motets, Messen, Oratorio's u. s. w. — Unter den literärischen Arbeiten zeichnen wir die Broschüren aus: 1) Discours sur la question: faire l'histoire de l'art musical depuis le commencement de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours. 2) Notice bibliographique sur les travaux de Guido d'Arezzo. 3) De la chanson en France au moyen âge etc. (Annuaire de la société de l'histoire de France 1836.) 4) Des Puys de Palinods, au moyen âge etc. 5) Instrumens de musique au moyen âge. 6) Instructions du comité historique des arts et monumens. Ferner erschien in der Encyclopédie catholique ein Aufsatz über Adam de la Halle. Augenblicklich ist er mit einer Geschichte der Musik im Mittelalter beschäftigt, ein Werk das unsre Interesse spannt.

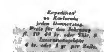
B. de T. ist Mitglied de la société royale des antiquaires de France, Mitglied des comités historiques auprès du ministère de l'instruction publique, Mitglied der Ehrenlegion. —

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. *Nr.* **5.** 4. Februar 1841.

Die päbstliche und die Sixtinische Capelle.

Das Colleg der Sänger, welche den Chor der päbstlichen Capelle bilden, hieß ursprünglich die „Sänger-Schule." Mittheilungen, welche der P. Mabillon hierüber in seinem Museum italicum giebt, beweisen, daß dieses Institut sich bis zur Zeit Pabst Gelasius I. gegen das Ende des 5ten Jahrhunderts oder bis zu dem Pontificat Gregor des Großen zurückdatirt. In dem Zwischenraum des 8ten zum 9ten Jahrhundert wird die Existenz der Sängerschule immer mehr evident durch den Text der Ordini romani, welche sich in der Sammlung der gelehrten Benedictiner aufgenommen finden. Diese Schule erhielt sich in ihrem vollen Glanze bis zu der Verlegung des heiligen Stuhles nach Avignon, unter dem Pontificat von Clemens V. Zu dieser Zeit ward ein Collegium von jungen singenden Geistlichen, die man meistens von Toulouse nahm, gegründet, und die Sängerschule, welche Rom nicht verlassen hatte, verlor viel von ihrer alten Herrlichkeit.

Gregor X., als er den apostolischen Sitz im Monat September 1376 abermals nach Rom übertragen hatte, um durch seine Gegenwart den Erfolg zu beschleunigen, den er von dem in seinem Namen gegen die Visconti geführten Kriege erwartete, hatte die südfranzösischen Sänger in seinem Gefolge. Da entstand in der päbstlichen Capelle ein doppeltes Gesang-System. Das erste, von den alten Sängern festgehaltne, bestand im reinen Choral nach römischer Tradition; das zweite, welchem die Sänger aus Avignon aus Gewohnheit anhingen, war der falso bordone. Zur Zeit, da der legitime Pabst Urban VI., der Nachfolger von Gregor, seine Rechte wider den Gegenpabst Clemens VII. vertheidigen mußte, bei welcher Gelegenheit das große Schisma von vierzig Jahren sich ereignete, standen sich zwei rivale Führer der Capelle in Rom gegenüber. Der Eine war der primicerius, oder Director der Sänger-Schule, der Andere der Meister der Sänger von Avignon. Man weiß nicht genau, auf welche Art sich die Zwistigkeiten beilegten, welche sich unter diesen beiden Führern erheben mußten; aber zwanzig Jahre nach der Rückkehr Gregors nach Rom findet man einen Abt Angelo mit dem Titel maestro della capella del Papa geschmückt; dieser Titel scheint an die Stelle von dem des primicerius gesetzt worden zu seyn, wie der Name scuola del cantori ungefähr um dieselbe Zeit in den collegio dei capellani cantori (Collegium der Capell-Sänger) verwandelt wurde, wie man die päbstliche Capelle noch heute bezeichnet. Die Leitung dieses Collegiums war hohe geistliche Würden bekleidenden Priestern von 1397 bis 1574 übertragen, und während dieser, beinahe zwei Jahrhunderte umfassenden, Periode wurden nach und nach sechszehn Aebte, Bischöfe und Erzbischöfe investirt. Auf den letzten dieser geistlichen Würdenträger folgte Giovanni Pierluigi Palestrina, welcher nicht den Titel eines Capellmeisters führte, weil er verheirathet war, sondern den eines Componisten. Von dieser Zeit war die Leitung der päbstlichen Capelle fortwährend einem der Capell-Sänger anvertraut.

Viele berühmte Componisten und Musiker der drei letzten Jahrhunderte sind Sänger dieser ausgezeichneten Capelle gewesen. Die gesetzlichen Vorschriften verlangen, daß diejenigen, welche daran Theil nehmen, unverheirathet seyn müssen, es sind ihnen große Vorrechte eingeräumt, aber es ist ihnen ausdrücklich verboten, im Theater zu singen. Die Musiker der päbstlichen Capelle, oder um mich genauer auszudrücken, der Capelle des Pabstes lassen sich im Quirinal hören.

Die Sixtinische Capelle, die man sehr häufig mit der, von welcher soeben die Rede gewesen, verwechselt, hat ihren Sitz im Vatican. Durch eine Bulle vom 1. Jan. 1480 hatte der Pabst Sixtus IV. dem Capitel des Vaticans die Erlaubniß ertheilt, sich einen Chor von zehn Personen beizufügen, „um den Gottesdienst dem der päbstlichen Capelle ähnlich zu machen," wie sich die Bulle ausdrückt. Dieser war der Ursprung der Sixtinischen Capelle, die sich indessen nicht eher vollkommen entwickelte, als bis Julius II., um die italienische Musik von der Nothwendigkeit, zu fremden Künstlern ihre Zuflucht zu nehmen, zu befreien, bei dem Chor der Capelle eine Musikschule einführte, in welche zehn Zöglinge aufgenommen wurden. Die Gründung dieser Schule datirt sich vom 19. Febr. 1515, und die Capelle führte von diesem Tage an den Namen Capella Giulia.

Wirft man einen Blick auf die Zusammensetzung der verschiedenen Capellen von Rom zur Zeit Julius II., so findet man, daß die Musiker der Mehrzahl nach Belgier, Spanier oder Franzosen waren. Unter den ersten bemerkt man Jacob Arcadelt, Jean le Conte und Jacob

von Berchem. Arcadelt, den die Biographen fälschlicher Weise einen Schüler von Josquin de Pres nanuten, war einer der merkwüedigsten Sänger seiner Zeit. Als ee sich im Jahre 1536 in Rom befand, übernabm er die Functionen eines Leheers bei den Chorknaben von St. Peter des Vatican. Einige Jahre später wurde er dem Collegium der päbstlichen Capell-Sänger beigegeben, nnd gelangte zn der Würde eines Abt-Cardinalcämmeree. Die Sixtinische Capelle und die damit verbnndene Schnle constitnieten sich erst unter der Regierung Pauls III. auf eine definitive Weise.

Im Jahee 1551 ward Palestrina, der seinen Ruf in Italien bereits fest begründet hatte, zn der Basilira des Vatican als Kapellmeister der Capella Ginlia beenfen. Dieser große Musiker erhielt znerst den Titel magister capella, den sofort seine Nachfolger führten. Ein, von seinem Verdienste durchaus uuabhängiger Umstand zog für ihu den Verlust seiner Stelle nach sich. Johann Peter Caraffa, vom Orden der Theatiner, beschloß, sobald er zur päbstlichen Würde gelangte, die Dnrchführnng einer nmfassendeu Reform in der Geistlichkeit. Er erfuhr, daß sich nnter den Sängern der apostolischen Capelle drei Verheirathete befanden, was dem Reglement des Institutes zumideelief, und befahl dieselben zn verabschieden. Troß der dringendsten Reelamationen blieb der Pabst bei der Maaßregel, die er einmal ausgesprochen hatte. Der bei dieser Gelegenheit veröffentlichte motu proprio war in den härtesten Ausdrücken abgefaßt; es war darin gesagt, die Gegenwart dreier verheieatheter Sänger in dem Colleg bilde einea Gegenstand der Schande und des Scandals; sie seyen deßhalb enttassen, vertrieben und fortgejagt ans der Zahl der Capelläne; die Schwäche iheer Stimme mache sie überdieß nnfähig, bei dem Gottesdienste zu singen. Palesteina zeichnete sich allerdings nicht dnrch große Kraft seines Oeganes aus, und so mnßte er zu einer Zeit im Nachtheil seyn, wo in der Gewalt der Lunge das erste Verdienst für die Sänger lag. Nachdem er an nntergeordneteu Stellen, die ee nun nnzunehmen sich genöthigt sah, die Beweise für sein erhabenes Genie gehänft hatte, wurde Palestrina abermals an die Spitze der Capelle Ginlia gestellt, deren Leitung er bis zn dem Augenbticke seines Todes behielt.

Die Execution der Kirchenmnsik in der päbstlichen Capelle war einst das Vollkommenste, was man hören konnte; aber die Fortschritte der theatralischen Musik nbten einen höchst nnvortheilhaften Einfluß anf diesen Zustand der Dinge ans. So lange die im Dieuste des Pabstes angestellten Musiker am besten in Italien bezahlt waren, so lange stritten sich die Geschicktesten nm die Gunst der Zulassung. Vom Augenblicke an aber, da ihre Gehalte im Vergleiche zu denen nnr sehr geeing waren, welche die Theater-Unternehmungen boten, gabeu die gnten mit schönen Stimmen begabten Sänger der dramatischen Laufbahn deu Vorzug. Die Musik, die man in dee päbstlichen Capelle aufführt, ist den Werken des Palestrina, nnd aller anderer großen Meister der römlschen Schnle, unstreitig der reinsten nnd cortectesten von allen, entnommen. Diese Musik ist ohne Begleituug und nnr für die Stimmen allein, da weder die Orgel, noch die andern Instrumeute je in der Capelle zugelassen wnrden. Zwei nnd dreißig Sänger nehmen an gewöhulichen Tagen am Gotteodienste Theil und diese Zahl wird bei Festen und großen Feierlichkeiten verdoppelt. Man könnte sich kaum einen Begriff von der gewaltigen Wirkung machen, welche die Componisten der päbstlichen Capelle mit Hülfe dieser scheinbar beschränkten Execntionsmittel hervorbringen, wüßte man nicht, daß die zwei nnd dreißig bei dem Colleginm der Capelläne angestellten nnd in deeselben Schule eezogenen Sänger mit bewunderungswürdigem Einklang vollständige Traditionen wiedergeben, zu denen nur sie den Schlüssel besitzen.

Gregoe Allegri, Priester nnd Componist aus der Familie des berühmten Malers Correggio, war der bedeutendste von den Mnsikern der päbstlichen Capelle gegen die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts. Er componirte eiu Miserere, das noch jetzt eines der berühmtesten Kirchenmnsik-Stücke ist. Das große Ansehen dieser Composition hatte ihr in Rom die Bedentung eines Heiligthums veeliehen, und es war jeder mit der Strafe der Excomnnication bedroht, der eine Copie davon nehmen oder zerreißen würde. Knifer Leopold I., der nicht nur ein großer Frennd der Musik, sondern anch selbst Compositeur war, hatte seiuen Gesandten in Rom beauftragt, den Pabst nm Erlaubniß zu bitten, eine Abschrift des Miserere für den Gebeanch der kaiserlichen Capelle in Wien nehmen zn dürfen. Man konnte dem Gesandten eines gekrönten Hauptes nichts abschlagen; die veelangte Abschrift ward dem Kaisee überschickt, in dessen Dienste damals mehrere von deu größten Sängern des Jahrhundeets standen. Troß den Vorzügen der Mnsiker Leopolds entsprach diese Composition so wenig den Erwartungen des Souveraine und seines Hofes, daß man den Capellmeister des Pabstes beschuldigte, er habe den eehaltenen Befeht umgangen, und ein anderes Werk von seiner Composition geschickt, um das Miserere als ein Geheimniß zu bewahren. Der Zorn des Kaisers kam ganz der Beleidignng gleich, die er seiner Person zugefügt glaubte; er sandte einen eigenen Boten nach Rom ab, um alles Ernstes Klage bei dem Pabste zu führen, der, da er nicht denken konnte, daß ein armee Teufel von Musiker in diesem wichtigen Conflicte Recht haben könnte, seinen Capellmeistee foetjagen ließ. Der gute Mann erhielt indessen Gnade bei einem der Cardinäle, der seine Vertheidignng übeenahm; er erklärte, daß die Art, wie man das Miserere in der päbstlichen Capelle singe, nicht durch die gewöhnliche Zeichen der Notenschrift bemerkt, auch eben so wenig anders, als durch das Beispiel überteagen werden könne, und daß aus diesem Grnnde das fragliche Stück, wenn auch ganz getreu copirt, seine Wirknng, am Hofe zu Wien antgeführt, habe verfehlen müssen. Leopold ergab sich diesen Gründen, aber da sein Verlangen, das Miserere von Allegri zu hören, mit den Schwierigkeiten znuahm, die sich der Befriedigung entgegensetzten, so bat er den Pabst, ihm einige von den, in seinen Diensten stehenden, Musikern zuzuschicken, um den Mitgliedern seiner Capelle in der Art und Weise, dieses

Stück angemessen vorzutragen, Unterricht zu ertheilen. Seine Heiligkeit entsprach diesem neuen Ansinnen, aber während sich die Musiker auf dem Wege befanden, brach der Krieg mit den Türken aus, der Kaiser verließ Wien, und nie wurde das Miserere an einem andern Orte, als in der Kapelle des Pabstes aufgeführt. Einige sahen in diesem Umstande eine Kundgebung des göttlichen Willens.

Bei dem Durchlesen des Miserere von Allegri begreift man nicht, was die Ursache des großen Rufes dieser Composition ist. Es ist von außerordentlicher Einfachheit und alle Strophen wiederholen sich auf derselben Musik; aber die Sänger der päbstlichen Capelle bewahrten durch Tradition gewisse Nuancierungen im Ausdrucke, welche darin bestehen, daß man die Töne bei verabredeten Passagen anschwillt oder vermindert, das Tempo abwechselnd langsamer nimmt oder beschleunigt, und einige Strophen lebhafter singt, als die andern. Es ist beizufügen, daß die große Wirkung des Miserere von Allegri sich eben sowohl dem Orte, wo es gesungen wird, als der Feierlichkeit der bei der Aufführung stattfindenden Ceremonien zuschreiben läßt. Man wählte es vorzugsweise zum Gottesdienste am Charfreitag. Der Pabst und das Conclave halten sich auf die Erde niedergeworfen; die Kerzen der Capelle werden eine nach der andern abgebrannt, der Kapellmeister nimmt das Tempo unmerklich immer langsamer; die Sänger vermindern den Ton ihrer Stimme, und die Harmonie erlischt so zu sagen, nach und nach.

Mozart war erst fünfzehn Jahre alt, als er, 1771 in Rom befindlich, sich eine Abschrift des berühmten Miserere verschaffen wollte. Man hatte für ihn nicht dieselbe Rücksicht, wie für den Kaiser Leopold, die einzige Antwort, die er auf seine Bitte erhielt, war förmlich abschlägig. Dieses Hinderniß entmuthigte ihn nicht. Er hatte die Erlaubniß, einer Probe beizuwohnen, und es genügte für ihn ein zweimaliges Anhören, um es aus dem Gedächtniß niederschreiben zu können.

Die Sixtinische Capelle steht weit unter der päbstlichen Capelle, und zwar sowohl hinsichtlich der Execution, als in Betreff der Musik, die man zu hören bekommt. Die Instrumente sind wie bei der letzteren ausgeschlossen, nur die Orgel ist dort zugelassen. Leider findet man daselbst keinen Organisten mehr, der an die schöne und vernünftige Weise der alten Meister erinnert. Die italienischen Organisten waren die ersten Europas, ehe ihnen die Deutschen diesen Vorrang streitig machten. Obgleich ihr Ruhm gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts bereits in der Abnahme begriffen war, so ertheilt Dr. Burney doch denen die größten Lobsprüche, welche er in der St. Marcus Kirche in Venedig im Dom zu Florenz, und in St. Johann vom Lateran in Rom hörte. Nach seiner Angabe befanden sich ausgezeichnete Orgelspieler unter den Mönchen, die den Gottesdienst in den Kirchen ihrer Klöster begleiteten.

Es ist bekannt, daß die hohen Gesangpartieen, da den Frauen die Theilnahme an den Ceremonien des Gottesdienstes nicht gestattet war, in der päbstlichen Capelle stets den Castraten anvertraut blieben, aber diese wurden immer seltener, weil sich das menschliche Gefühl gegen die Mittel empörte, durch die man sich solche Stimmen verschaffen mußte. Gewann die öffentliche Moral durch ihre Unterdrückung, so befand sich dagegen die Musik schlecht dabei. Kandler, ein gelehrter deutscher Theoretiker, sah die Frage nur von dieser Seite an, als er, von einer Reise in Italien zurückkehrend, die er unternommen hatte, um Beobachtungen über den Zustand der Musik in den ultramontanischen Ländern zu sammeln, sich folgendermaaßen ausdrückte: „Alle Capellen, ohne die des Pabstes auszunehmen, sind unstreitig im Verfalle begriffen, wegen des Mangels an Sopran- und Altstimmen. Dieser Mangel ist sehr peinlich, denn es sind die Castraten, welche das Geheimniß des Zaubers der Harmonie besaßen; sie sind es, die, als geschickte Dollmetscher der alten Compositionen italienischer Meister, die Nuancen erregender Effecte hervorbrachten. Wer immer die erhabenen Gesänge von Palestrina in der päbstlichen Capelle gehört hat, wird zugeben müssen, daß er nirgends so mächtig ergriffen worden ist, als in diesem Tempel Gottes. Noch bleibt einige Hoffnung auf Wiederherstellung dieses schönen musikalischen Ensemble, dessen Verlust so unendlich bedauerlich ist. Man fängt an, abermals Castraten zu suchen, und hat für sie eine neue Gesangschule gegründet. Das Institut degl' Orfanelli enthält mehrere Kinder, welche die erforderlichen physischen Bedingungen für diese Arten von Stimmen besitzen, und unter der Leitung eines der letzten, in die Traditionen der guten Gesangschule eingeweihten Soprane studiren.“

Wie die Musik einst von der Kirche in das Theater übertragen worden ist, so kehrte sie in der Folge von dem Theater zu der Kirche mit all' dem Prunke zurück, mit welchem sie, nur sich den Bedürfnissen der Scene zu fugen, überladen worden war. Daher kommt es, daß der Mangel an Energie und der schlechte Geschmack, wodurch sich die Musik in der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts auszeichnete, noch jetzt ihren verderblichen Einfluß in allen Kirchen Italiens ausüben. Früher belebte der Glaubenseifer die Künstler und veranlaßte die Entstehung der edeln Productionen, die kein irdisches Ziel im Auge hatten. Nichts vermöchte den ernsten Styl der alten Componisten zu ersetzen, deren Kunst, ohne alle Bemühung und Anstrengung zu bewegen und zu ergreifen, jetzt verloren ist. Diese Einfachheit in der Musik, mittelst welcher die Hauptpartien mit Klarheit hervortreten, bringt unstreitig mehr Wirkung hervor, als die in einem verschiedenartigen Geiste verfaßten Werke; denn je rascher sich die Töne folgen, desto mehr verlieren sie sich unter den hohen Gewölben, desto schwächer wird der Eindruck der Gesammtmasse.

Entschieden ist Italien des Ranges beraubt, den es drei Jahrhunderte hindurch in der Kunst eingenommen hat; entschieden befindet sich die Kirchenmusik, deren vollkommenste Muster man in Rom zu suchen hatte, gegenwärtig in einem ziemlich elenden Zustande. Die Sixtinische Capelle, wie die päbstliche, sind völlig von allen Künstlern von einigem Verdienste entblößt. Gute Schulen, in denen man eine Anzahl von Chorknaben bilden würde, könnten allein den gänzlichen Untergang der Kirchenmusik in Rom aufhalten; aber außerdem, daß solche Schulen nicht bestehen, sind die Ressourcen, die man dadurch gewinnen könnte, nur precär,

wie die Stimmen, die noch nicht mutirt haben, und die schöne Tradition von den früheren Aufführungen würde nie das Erbtheil dieser Kinder, deren Erziehung zur Zeit, da sie ihre Stimmen verlieren, kaum angelegt wäre. Es ist nur zu wahr, daß in einigen Jahren nichts mehr von der päbstlichen Capelle, die einst alle Künstler mit Bewunderung erfüllte, übrig seyn wird. Drei Jahrhunderte hindurch fortgesetzte Studien und eine ununterbrochene Reihenfolge musikalischer Superioritäten waren erforderlich, um sie zu dem zu machen, was sie gegen 1775 gewesen ist.

Eduard Fétis.

Kritik.

Leipzig bei Breitkopf und Härtel: Dr. Martin Luthers deutsche geistliche Lieder, nebst den während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen und einigen mehrstimmigen Tonsätzen über dieselben von Meistern des sechszehnten Jahrhunderts. Herausgegeben als Festschrift für die vierte Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst von C. v. Winterfeld. Mit eingedruckten Holzschnitten nach Zeichnungen von A. Strähuber. Gr. Folio. Pr. (auf unserm Exemplar nicht angegeben). 184

Allerdings leben Luthers deutsche geistliche Lieder in ziemlich allen unsern Kirchengesangbüchern fort, und finden dieselben sich nicht überall daselbst durch Unter- und Ueberschriften als solche für den weniger Unterrichteten bezeichnet, so ist dies ein Mangel, den viele der Gesangbücher zwar unter sich theilen, der bei allen neuen Ausgaben derselben aber mittelst allgemeiner Angabe des Autors vermieden werden sollte; ein Anderes indeß ist es, ob irgendwo wohl ein Gesangbuch existirt, das insgesammt alle jene Lieder auch enthält und zumal in ihrer ersten, ursprünglichen Gestalt? — Sehen wir auf die gegenwärtig im Gebrauch befindlichen Gesangbücher hin, so dürfte ohne Bedenken wohl diese Frage mit Nein zu beantworten seyn, und es muß daher dankend anerkannt werden, daß Hr. v. Winterfeld sich der Mühe unterziehen mochte, eine solche vollständige und von allen spätern Veränderungen frei gehaltene Sammlung einmal wieder zu veranstalten, um so mehr, als hier nicht der ursprüngliche Text etwa blos, sondern auch die ursprünglichen Singweisen mitgetheilt worden, und als alle frühere Sammlungen der Art entweder verloren gegangen oder doch sehr rar geworden sind. Freilich ist, ob alle diese Lieder so, wie sie zur Zeit ihrer Entstehung beschaffen und wie wir hier sie wieder erhalten, den jetzigen Zeit- und Kirchenbedürfnissen auch entsprechen, ob dieselben in solcher Gestalt auch heute noch alle gebraucht werden können, und ob mit der vorliegenden Ausgabe also der Kirche und der Gemeinde in ihr selbst ein Dienst geleistet worden, eine andere Frage; doch gehört solche nicht hierher und jedenfalls ist es für Jeden, der sich für den musikalischen Theil des evangelischen Gottesdienstes nur irgend interessirt, von Werth und Wichtigkeit, die Lieder in möglichster Vollständigkeit, Aechtheit und Integrität zu besitzen, und wäre dieser Besitz oder der allgemeine Wunsch darnach durch eine minder prachtvolle und somit minder kostspielige Ausgabe denn die vorliegende auch wohl mehr noch befördert und befriedigt worden, so mag der besondere Zweck, den die so äußerst reich ausgestattete Ausgabe zugleich mit sich verband, nämlich ein Denkmal an die vierte Jubiläumsfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst zugleich zu seyn, dieses Hinderniß zum mindsten in Etwas wieder lichten. — Hr. v. Winterfeld legte der Sammlung das Waltersche Gesangbuch von 1525 und das Bapstsche von 1545 zum Grunde, welche Beide jetzt sehr selten noch gefunden werden, und doch die einzigen ergiebigen Quellen für seine Forschung seyn konnten. Namentlich umfaßt das Letztgenannte, als das letzte Gesangbuch, das zu Luthers Lebzeiten noch erschien, alle Lieder desselben, und es war daher zugleich wohlgethan, daß der Herausgeber sich hinsichtlich der Les- und Schreibart auch besonders nur an dieses Gesangbuch band, da auf dessen Redaktion sogar Luther einen entscheidenden Einfluß übte, wie eine von ihm dazu verfaßte Vorrede beweist, welche ebenfalls hier neben allen den übrigen Vorreden, die Luther zu den unter seinen Augen erschienen christlichen Liederbüchern schrieb, mitgetheilt wird. Die deutschen und lateinischen Litaneien, wie die kleinen Reimsprüche in Begräbnißgesängen, welche hie und da noch von Luther cirkuliren, sind von der Sammlung gänzlich ausgeschlossen, da diese sich nur auf die Lieder beschränken sollte. Deren sind nun im Ganzen 36. Die Ordnung betreffend, in welcher sie auf einander folgen, so ist solche nicht chronologisch, sondern hat der Herausgeber sich dabei mehr durch den Charakter der Lieder und ihre Tendenz leiten lassen. Um indessen das Interesse einer chronologischen Uebersicht auch zu gewähren, hat er nicht allein am Schlusse eines jeden Liedes angegeben, in welchem Jahre dasselbe entstanden oder zuerst doch zum Vorschein und in Gebrauch gekommen ist, mit welcher Melodie ꝛc., wie dazu die Quellen dieser Nachrichten genannt, sondern endlich, nach Abdruck aller Lieder, sämmtlich diese Bemerkungen auch noch einmal tabellarisch und so sehr ergänzend und berichtigend zwar zusammengestellt, daß nach der unterlegten Quelle eben so wenig noch ein Zweifel über das eine oder andere dieser Lieder in solcher Beziehung übrig bleiben kann, als sich die ganze Reihenfolge nicht mit einem Blicke auch übersehen lassen sollte. Wir würden unsere Befugniß überschreiten, wollten zum Beleg wir die Tabellen selbst vielleicht mittheilen, die Eigenthum des Buches sind, so sehr wir uns dazu geneigt fühlen. Bei den Melodien beschränkt sich natürlich die chronologische Angabe nur auf die, welche zuerst mit Luthers Liedern erschienen, und zieht nicht auch diejenigen noch in ihr Bereich, welche vor dem schon im Gebrauch oder doch gekannt waren, außer es wären diese zu Luthers Zeit und zu seinem Zwecke so sehr verändert worden, daß sie füglich für neu angesehen werden dürften. Die Lieder sammt ihren Melodien sind auch ganz nach Form und Sitte des sechszehnten Jahrhunderts gedruckt worden, und nur alles vom Herausgeber selbst Hinzugethane hat Lettern, Styl und Guß von heute erhalten. Auf jene chronologische Tabellen folgen einige harmonische Bearbeitungen mehrerer lutherischer Lieder von Componisten des sechs-

zehnten Jahrhunderts, so z. B. des Chorals „Nun freut euch liebe Christeng'mein“ von Jos. Walther und Benedikt Ducis, „Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir“ von Dietrich, Bruck und Eccard rc., mit den nöthigen historischen oder grammatikalischen Erläuterungen; und den Schluß macht ein Facsimile von Luthers Handschrift und Mittheilung des ersten Manuscripts des Liedes „Vater Unser im Himmelreich.“ Mit einer gewissen heiligen Scheu und Ehrfurcht sah Schreiber dieses diese Züge an, und mit solcher wird auch jeder gute evangelische Christ, für den nur irgend die Ausgabe Interesse haben kann, das ganze Werk willig entgegennehmen. Es ist in Wahrheit ein Schatz, der in keines Musikers, in keines evangelischen Kirchenlehrers Bibliothek fehlen sollte. Was noch zu bemerken seyn dürfte, ist die freudige Erfahrung, die wir machen, daß der Herausgeber des Werkes, Hr. von Winterfeld, gegenwärtig an einer Geschichte des evangelischen Kirchengesanges arbeitet und solche demnächst zum Drucke zu beföedern gedenkt. Es wäre dies einer der wichtigsten Beiträge, welcher unsrer heutigen Literatue werden könnte, und um so mehr, als wenige unsrer Schriftsteller und Historiker wohl zur Abfassung eines solchen den Beeuf haben möchten, den Hr. v. Winterfeld dazu in sich auffindet. Sey uns daher gestattet, die Freude hier schon auszudrücken, mit welcher wir der Ausgabe dieser Geschichte entgegensehen. Ohne Zweifel wied es ein schätzbares Seitenstück werden zu Wackernagels teefflicher Geschichte des deutschen Kirchenliedes und zu des Freiherrn von Tucher ähnlichen Bemühungen.

K . . r.

Mainz bei B. Schott's Söhnen: Vollständige Pianoforteschule oder Anweisung zum Pianofoete-Spiel, vom ersten Unterricht bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend, von Henri Bertini. Gr. Fol. 199 Seiten. Pr. 13 fl. 30 kr. rhein. oder 7 Rthlr. 18 gge.

Bertini, der Verfasser vorliegender Schnle, ist anerkannt einer unsrer größten Meister und Lehrer im Klavierspiel, und namentlich was die Behandlung des Instrumentes in specie betrifft, ist er der Meister, welchee die Anforderungen der ewig fortschreitenden Zeit und ihres Inhaltes nicht verkennt, ohne dadurch zu einer unsinnigen und unheilvollen Ueberflügelung ihrer selbst sich hinreißen zu lassen, sondern unerschütterlich festhaltend doch zugleich auch von den ewigen Wahrheiten der Kunst als solchee, an dem, was die Kritik dieser durch sich selbst gebietet. Es ist Alles Kunst bei Bertini, Spiel und Composition, doch Alles auf rationeller Geundlage. Ich möchte ihn den Kant des Clavierspiels nennen, fortarbeitend mit der Zeit, ohne einen Fuß zu verrücken von der Basis, auf welchee auch im kühnsten Fluge diese ihre Flügel hebt, wenn einmal zu starr und fest auch dort, so dann doch nachgiebig auch wieder hier, aber eben dadurch die schöne Mitte treffend. Solche Ueberzeugung läßt mich mit eben so viel Vertrauen das Werk in die Hand nehmen, als mit Aufmerksamkeit und Strenge dasselbe dann auch durchgehen. Wenden wie nach solcher Durchsicht uns zu der Voerede, mit welcher der Verfasser die Schnle eingeleitet hat, und vergleichen das Geleistete mit dem Verspeochenen.

„In dieser neuen Methode — sagt dee Verfasser — beabsichtigte ich, den Schülern das Studinm des Clavierspiels zu erleichtern, und suchte, so viel in meinen Kräften stand, ein fortschreitendes Werk zu schaffen, in welchem die jungen Pianisten, durch die Erfahrung ihres Lehrers unterstützt, alle Elemente des Unterrichts finden;“ und wieklich auch glaubt Referent, daß dieses Ziel von dem Verfasser erreicht wurde. Die ganze Schule ist rein peaktischer Natur und hat eine ausschließlich praktische Tendenz, jedes bloße Raisonnement selbst so weit von sich ausschließend, daß kaum ein Wort mehr aus der allgemeinen Musiklehre, welche Bertini hier entweder voraussetzt oder in weiterm Umfange (in welchem sie genau genommen auch keiner eigentlichen Instrumentenschule angehört, und in solcher in der Regel nur Positiverem und speciell Nothwendigerm den Platz sperrt) dem besondern Studium und dem Lehrer überläßt, in die wenigen theoretischen Bemerkungen aufgenommen wurde, als unmittelbar zur Praris des Clavieespiels nothwendig ist. Dabei hnt sie in der Folge der Gegenstände auch eine vollkommen methodische Peogression bewahrt, und alles Dnrcheinanderwerfen derselben, woean so viele andere Schulen untrügbar leiden, mit bester Einsicht zu vermeiden gewußt. Wir finden hier nicht die allgemeine Theorie und dann seine gelegentliche Anwendung auf die Praris, wie es gewöhnlich der Fnll ist, nicht das Woet als Hauptsache vorangestellt der That, sondern umgekehrt stets die That als Hauptsache, gelegentlich begleitet von dem erläuternden Wort, die Praris nicht als geschaffen von der Theorie, sondern als Schöpfeein diesee, und darin — glaube ich — beruht, wie der wesentlichste Unteeschied, so auch der wesentlichste Vorzng dieser Bertini'schen Schule vor den meisten andern Clavierschulen. Sie ist Grammatik und im ganzen Sinne des Worts zwar, aber nicht in der Theorie, sondern in der Praris, und auch blos Grammatik des Clavieespiels, nicht allgemeine Musiklehre mit angehängter Sammlung von Clavieretuden. Wollte der Ranm hiee mir gestatten, größere Auszüge aus der Schule selbst zu liefern, schon eine Uebersicht des Inhaltes der 40 Lectionen, in welche dieselbe eingetheilt ist, würde hinreichen, das Gesagte zu beweisen. Weiter sagt der Verfasser in der Voreede: „Wir besitzen eine große Anzahl von Elementar-Werken, welche in manchen Beziehungen zweckmäßig und von talentvollen Männern gearbeitet, dennoch nicht sowohl eine Reihenfolge von Lectionen, welche durch stufenweises Fortschreiten die musikalische Intelligenz, wie den Mechanismus des Anfängers entwickeln und fördern, als vielmehr eine Sammlnng beliebter Melodien bilden;“ und auch darin wird, die Sache als solche nue angeschaut, ihm Niemand Unrecht geben, doch wenn er solchem Treiben entgegen sich um die Wohlgefälligkeit der Uebungsstücke in seiner Schule fast gar nicht zu kümmern, und blos die peaktische Vervollkommnung und

deren methodisches Fortschreiten dabei ins Auge zu fassen scheint, so weiß ich gleichwohl nicht, ob dieses Verfahren das rechte genannt werden darf, da zum mindesten er die Aufgabe alles Unterrichts auch von sich ausschließt, mit der Intelligenz auch die Liebe zur Sache, mit dem Können auch das Wollen und zwar das gerne Wollen zu fördern. Wir finden in der ganzen Schule Nichts als wirkliche Uebungsstücke, als eigentliche Schlüssel zum Mechanismus, nicht einen einzigen rhythmisch und melodisch mit besonderer Wohlgefälligkeit durchgeführten und ausgearbeiteten Satz unter den Etuden. Freilich ließ jenes unablösbare Binden der Praxis an die Theorie, jenes unmittelbare Eingreifen der ersten in diese und Voranstellen derselben, wodurch anderer Seits wieder ich eben dieser Schule einen so bedeutenden Werth zuzuschreiben mich gezwungen fühle, kaum noch ein derartiges und vorwaltendes Durcharbeiten der einzelnen Uebungsstücke zu, und bemerkt ganz richtig der Verfasser auch, daß man bisher nur zu oft vergessen habe, daß die Methode, die Schule eine Grammatik, eine musikalische Sprachlehre und keine unterhaltende Modelection seyn solle; allein ich weiß demungeachtet nicht, ob sich, auch ohne Störung des Zweckes, eine wirkliche Grammatik des Clavierspiels zu liefern, welche Hr. Bertini nach meinem Dafürhalten hier so vollkommen und mit Berücksichtigung aller Bedürfnisse der Zeit erreicht hat, nicht doch noch Etwas mehr in dieser Beziehung hätte thun lassen, und ob auch das entschiedenste Festhalten an dem einigen Ziele des Mechanismus und seines Baues, das der Begriff der Grammatik hier allerdings bedingt, so ganz und gar alle höhere Wohlgefälligkeit in der Bildung der Perioden und Melodien der einzelnen Uebungssätze, wie hier mehr oder weniger geschehen, ausschließen mußte. Die Schule soll Schule seyn und bleiben, wird der Verfasser mir vielleicht entgegenhalten, soll blos die Intelligenz befördern und für alles Weitere, was außer dem der Clavierspieler noch bedarf, liegen Werke genug vor, die der geschickte Lehrer immer neben der Schule auszuwählen und zu benutzen wissen wird; indessen dürfen wir doch auch nicht vergessen, daß die Schule eben dem Theile unserer Clavierspieler angehört, welche von der Nothwendigkeit der Intelligenz in ihrer Kunst sich weniger noch überzeugt haben, als von der Absicht des Vergnügens, oder zum Höchsten jene nur in diesem zu erreichen gedenken. Uebrigens hat der Verfasser wiederum vollkommen Recht, wenn er eben deshalb fordert, gleich von Anfang an den Schüler einem tüchtigen Lehrer zu übergeben, da alles Sparen hier die unheilbarsten Mängel für die Zukunft nach sich ziehe; und diese Voraussetzung stets im Auge, muß allerdings über meine Ausstellung hinaus ihm immer gedankt werden, daß er in Wahrheit ein ernstes System schuf, welches den Spieler zur Thätigkeit gewissermaßen zwingt und nach und nach ihn mit allen Schwierigkeiten vertraut macht, welche je nur die Kunst des Clavierspiels von heute noch zu bieten vermag. Ich entlehne diese Worte dem Verfasser, aber will meine eigene Ueberzeugung damit ausgesprochen haben, und erlaube mir nun nur noch, einige Bemerkungen desselben aus dem Grunde wörtlich zuzufügen, weil dieselben mir eben sowohl den richtigen Standpunkt zu bezeichnen scheinen, von welchem aus ein Clavierlehrer seinen Unterricht beginnen muß, als auch diejenigen Ansichten aussprechen, auf denen die ganze Arbeit gegenwärtiger Clavierschule, nach Anlage, Form und Ausarbeitung, und solchergestalt zwar beruht, daß ihr unvergleichlicher Werth darnach kaum noch in Zweifel gezogen werden kann, wenn anders nämlich meine Ueberzeugung zugleich die richtige ist, daß der Bau in Wahrheit auch seiner herrlichen, festen Grundlage, seiner Richtschnur entspricht. „Die mechanischen Hülfsmittel — sagt der als Lehrer so vielerfahrene Verfasser im Gegensatze zu manchen, aber des beweisenden Erfolgs noch gänzlich ermangelnden Neuerern — müssen beim strengen Studium des Pianisten gänzlich verworfen werden, oder man soll sich, von einem orthopädischen Gesichtspunkte aus betrachtet, deren höchstens als letztes Mittel bedienen, wenn nämlich die durchaus schlechte Haltung der Hände eines bereits übel geleiteten Schülers zu verbessern seyn sollte?“ Jene Mittel sind keine andern, als die vielbeliebten Handleitern, Handbildner, und wie die Dinge alle heißen, von deren Erfinder selbst Schreiber dieses zum Theil sagen möchte, daß sie Alles haben, nur keine Präcision im Anschlage. Kunst und Künstlichkeit können, auch bei noch so großer Anstrengung, nie Fähigkeiten erzwingen, welche Natur und Anlage versagt haben. Demgemäß verwirft Bertini mit Recht auch alles Taktzählen nach Metronomen &c. Diese Maschienen haben einen andern Zweck. Der Lehrer erwecke Taktgefühl von Haus aus, lasse nicht den Schüler die Maschine seyn, sondern trage den Mechanismus in denselben hinein. Das Weitere muß dem Talent überlassen werden. Die Schule hat nur die Regeln zu geben und die technischen und körperlichen Mittel zu fördern in der Kunst. „Ein noch so gewandter Lehrer wird seinen Schülern nie Styl beibringen können, d. h. eine eigenthümliche Art eigenen oder fremden Ideen-Ausdrucks; denn der Styl ist etwas, das nicht durch Regeln mitgetheilt wird. Die geistige Intelligenz (drückt der Verfasser hier sich nicht bestimmt genug aus, so werden wir ihn doch nicht mißverstehen, wenn wir bedenken, daß er blos in Bezug auf das Clavierspiel redet) der Kunst ist nur Gabe der Natur, und der Lehrer vermag dem Schüler höchstens einen schwachen Anstrich von seiner eigenen Manier zu geben, in welchem Falle er doch immer nur Nachahmer bleibt. Der Styl ist der Geist des Vortrags; er ist die Kunst, der Idee Gestalt mitzutheilen und Empfindungen wiederzugeben. Es unterscheidet sich der bloße Executant von dem Künstler, wie der Schwätzer von dem Redner. Man kann ein sehr geschickter Clavierspieler, und doch nur ein sehr mittelmäßiger Künstler seyn.“ Der letztere muß geboren werden, den ersteren kann man bilden, und wenn ich glaube, daß zu solcher Bildung Alles in der Schule gegeben wird, vom ersten Beginn bis zur letzten Stufe, so darf ich sie allen Anfängern im Clavierspielen empfehlen, was ich um so lieber aber thue, als der Verfasser, obschon den besseren unter den heutigen Componisten alle Achtung zollend, doch nebenbei auch das Spiel eines Haydn, Mozart, Clementi, Dusseck, Cramer, Beethoven, Hummel &c. angelegentlichst

empfiehlt und so die solide Bildung seiner Schüler auf jede Weise will. Der wenige Text der Schule ist in französischer und deutscher Sprache verfaßt.

Schilling.

Leipzig bei C. F. Peters: *Concerto facile pour le Pianoforte*, accompagné de deux Violons, Alto et Violoncelle, composé par *M. Hauptmann*. Oeuv. 20. Pr. 1 Rthlr. 16 ggr. oder 3 fl. rhein.

Eine wirklich schätzenswerthe Gabe, die ich in die Hände aller unsrer jungen Clavierspieler und Clavierspielerinnen wünschen möchte, da sie durch ihre schönen Formen und ihre glückliche, weises Maaß und Ziel, sowohl im Gefälligen, als im musikalisch Gearbeiteten, im Technischen wie im Geistigen haltende Durchführung eben so ermunternd, kräftigend und ermuthigend, als wirklich auch bildend im Geistigen, als fördernd im eigentlich Musikalischen und Technischen auf dieselben wirken muß. Alles, von welcher Seite ich auch das Ganze wie das Einzelne betrachte, steht im besten Einklange von Mittel und Zweck, in bester Harmonie; Alles ist für einigermaaßen vorangeschrittene Schüler leicht, ohne doch je auch nur einmal spielend oder tändelnd, klingelnd zu werden; Alles ist durchdacht, von Gedanken belebt und nach Innen wie nach Außen gut gearbeitet, ohne je doch auch nur einmal die Kräfte eines gut erzogenen jugendlichen Gemüths zu übersteigen; Alles ist gefällig, ohne süßlich zu werden; Alles ist ernst ohne Pedanterie. Ich kenne keine Clavierpiece, welche neben geförderter Bildung auch ermunternder zugleich und belebrender auf einen fleißigen Schüler wirken könnte. Es spielt dieser ein „Concert“: das weckt Vertrauen zu den Kräften; er muß aber auch unter Begleitung spielen: das macht fest im Takte und sicher in allen Bewegungen. Das ganze Stück besteht aus drei Sätzen, einem Allegro (Es-dur), einem Adagio (B-dur) und einem Rondo (Es-dur). Welchem von allen Dreien der Vorzug gebühet, möchte schwer zu bestimmen seyn, da Alles wie aus einem Gusse geformt zu seyn scheint, auch nach Innen durch den innigsten Zusammenhang mit einander verbunden ist, so sehr, daß ungeachtet der veränderten Taktart das Adagio doch nur als ein nothwendiger, theilweisch gebotener Zwischensatz, und das Rondo als eine durch sich selbst gegebene Schlußperiode angesehen werden kann. Der Styl des Ganzen ist noch jener ächte, gesunde Clavierstyl, der dem Instrumente Nichts zumuthet, was es nicht zu geben vermag, doch auch ihm Nichts erläßt, wozu seine Kräfte noch ausreichen, der mit Hummel seine höchste Vollendung erhielt, und in neuerer Zeit ohne Zweifel vergebens verdrängt werden soll, da das Gute, das Wahre und Aechte für Zeiten wohl verkannt, aber niemals ganz unterdrückt werden kann. Ganz bescheiden, winzig möchte ich sagen, unbedeutend tritt in diesem Styl jetzt das Werkchen in die moderne Clavierwelt, und dennoch bewahrt es mehr wie in- und extensiven Werth, als eine Menge jener Nichts sagenden Variationen, Rondo's, Etuden und wie neuesten Formen alle heißen, und wird sicher bei solchem Stand auch bald feine Theilnahme finden.

Correspondenz.

London am 10. Januar 1841.

Das musikalische Jahr 1841 öffnet sich mit dem Prospect einer „Singschule für Schullehrer in Exeter-Hall unter der Sanction des National-Erziehungs-Comité.“ Obgleich dieses Document seiner Anordnung nach und durch die Einmischung allgemeiner Principien einigermaßen fehlerhaft erscheint, so ist seine Grundlage doch gut und die Hauptpunkte können nur als so befriedigend betrachtet werden, daß wie hoffen dürfen, daß daraus endlich vielleicht eine bessere Zukunft für unsere Volksmusik ersprießt. Genug, daß wir zur Erkenntniß doch schon kommen, wie schlimm es in dieser Beziehung bei uns steht.

Wir stimmen daher mit den Unternehmern dieser Anstalt darin überein, daß die Anzahl derer, welche weder Stimme noch Ohr haben, unendlich geringer ist, als man im Allgemeinen annimmt, und daß der volksthümliche Geschmack für Musik auch in musikalischen Ländern, wie z. B. in Deutschland, mehr das Resultat fortgesetzter und geschickter Bildung, als das „freie Wachsthum einer nationalen Eigenthümlichkeit des Volkes“ ist. Es geht daraus hervor, daß, was immer wirklich volksthümlich gemacht werden soll, auch kräftig und allgemein von Anfang an gelehrt werden muß; daß alle Versuche den Schüler vermittelst eines trügerischen Hereinlockens in ein unvollkommenes Spielwerk bei den Elementen der Kunst, könnte man auch glänzende Ergebnisse zeigen, dem Grunde nach verwerflich sind; das Comité hat deshalb unserer Ansicht nach sehr weise daran gethan, daß es Herrn Wilhelms progressive Methode wählte, die sich durch ihren Erfolg in den Pariser Schulen bewährt hat, und deren Studium weder so unangenehm noch absurd gefunden worden ist, daß sie hätte die Niedrigsten und Unwissendsten vom Volke von Paris — die ächte Bevölkerung der Quais und Gassen — vom Hinzuströmen und Bleiben in den unentgeltlichen Classen abhalten sollen, in welchen sie gelehrt wurde.

„Die Methode,“ sagt der Prospect, „ist in zwei Curse getheilt, und der erste Curs in zwei Theile. In dem ersten Theile des ersten Curses werden die Elementar-Grundsätze der Musik erläutert und eingeprägt; der Bau und die Ausführung einer Tonleiter, die Gestalten, Namen und Stellen der Noten, der Takt u. s. w. werden klar und begreiflich gemacht, weil sie in ihrer sachmäßigen Ordnung aufgeführt sind und sowohl in dieser Beziehung, als durch den Umstand Interesse gewinnen, daß ihrer Erörterung unmittelbar die Anwendung folgt. Eine Reihenfolge von Uebungen in den Intervallen vervollständigt den ersten Curs und diese Uebungen werden mit Gesängen vermischt, welche eine directe Beziehung zu einem besondern Intervalle haben, und so als stufenweise Anwendungen der erlangten Kenntnisse dienen. Der zweite Theil des ersten Curses ist eine Erweiterung und Ausdehnung des ersten; er beginnt mit einer Erklärung der verschiedenen in der Musik üblichen Tonleitern, und umschließt eine zweite Reihenfolge von Studien der Intervalle. Der zweite Curs bearbeitet ein drittesmal denselben Grund, bekämpft größere Schwierigkeiten und

umfaßt ein noch weiteres Feld der Musik.“ Es ist hier zu erwähnen, daß Wilhelms System nothwendig Modifikationen erleiden mußte, nicht allein hinsichtlich der Nomenclatur, sondern auch der Anordnung u. s. w., und zu seinen Uebungen, um den englischen Bedürfnissen zu entsprechen, Zusätze gemacht worden sind. Diese Veränderungen sind auf eine höchst einsichtsvolle Weise von Herrn Hullah vorgenommen worden, der die Schule zu leiten hat, und außerdem, daß er die Theorie des Gegenstandes durch sorgfältige Studien kennt, mit der praktischen Erfahrung eines Jahres an das Werk geht, weil ihm so lange die Leitung der musikalischen Uebungen der Normal-Schule in Battersea übertragen war, wo eine Classe von dreißig bis vierzig Knaben die befriedigendsten Fortschritte in den Elementen des mehrstimmigen Gesangs gemacht hat.

Ehe indessen diese Methode in volle Wirksamkeit gesetzt werden kann, muß eine Anzahl tüchtiger Lehrer gezogen werden, und es soll zu diesem Behufe eine Schule für den Unterricht der Schulmeister der Tagsschulen *) und der Sonntagsschulen in der Vocal-Musik am 1. Februar in Exeterhall eröffnet werden. „Die Classen sollen nur aus Personen bestehen, welche sich mit der Elementar-Erziehung in Tagsschulen, Sonntagsschulen, oder Abendschulen beschäftigen, und der Curs der Lectionen wird so eingerichtet seyn, daß die Schulmeister, welche die Classen bilden, nicht nur die für die Singkunst erforderlichen Kenntnisse der Musik erlangen, sondern besonders in den Stand gesetzt werden, das Erworbene dadurch zur Anwendung zu bringen, daß sie an den Wochen-Tagen lehren, was sie selbst gelernt haben, oder daß sie befähigt werden, die religiöse Musik der Sonntagsschulen oder beim öffentlichen Gottesdienste zu leiten.“ Die Bedingungen der Theilnahme sind zwar äußerst billig gestellt, es wäre aber doch zu wünschen, daß die Zulassung nach Maaßgabe ähnlicher Anstalten auf dem Continent unentgeldlich stattfinden würde; mit der Zeit wird auch wohl hiefür Rath geschafft werden.

Welche Früchte von diesem Unternehmen zu erwarten sind, sollte es die verdiente Unterstützung finden, läßt sich nicht wohl im voraus angeben. In diesem Lande, wo ein thätiges Trachten nach den reinen Lebensbedürfnissen als eindringliches Gebot der Selbsterhaltung erscheint, wäre es zu großer Enthusiasmus, wollte man das reiche artistische Resultat hoffen, welches sich unter einem Volke fördern läßt, das dem Vergnügen mehr Zeit zuwenden kann. Es wird viel von dem Zustand der Tonkunst sowohl in als außer der Schule, von der Gelegenheit, die den Lehrern und Schülern zum Hören im Studiren gegeben ist, und von dem Regehalten ihres Eifers mittelst des Bekanntwerdens mit den Werken großer Meister abhängen. In dieser Beziehung ist man in London glücklicher als in Paris, wo die öffentliche Vocal-Musik, abgesehen vom Theater, so viel als nichts bedeutet, während in London bereits viele wohlfeile Concerte und Liebhaber-Gesellschaften bestehen, und die Zahl dieser täglich noch zunimmt. Ob das Volk von England geeignet ist, vom Blatte zu singen, oder nicht, ob die alten Tage wiederkehren, oder nicht, wo eine Madrigale einen Theil der häuslichen Vergnügungen jedes Mannes vom Stande bildete, indeß die Handelsleute und Krämer ihre Rundgesänge und volksthümlichen Lieder aller Art besaßen — so bleibt doch gewiß, daß ein wesentlicher Vortheil aus jeder Stunde hervorgeht, die dem Bierhause und der Branntwein-Schenke entzogen wird, aus jeder Stunde, in welcher in dem Arbeiter, in dem Handwerksmann, in dem Dienstboten die Ansicht aufdämmert, daß er zu etwas mehr fähig sey, als zum Maschinendienste, und daß ein Zeitvertreib nichtsdestoweniger angemessen erachtet werden müsse, wenn er auch mehr Nachdenken erfordert, als die Uebungen des Hahnenkampfes oder der Boxerkunst. Läßt sich überhaupt eine Singschule für das Volk fortwährend geöffnet halten, so kann eine große sittliche Wirkung nicht ausbleiben.

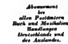
*) Tagsschulen nennt man in England diejenigen, an welchen Schüler Antheil nehmen, die nicht in der Anstalt wohnen, sondern blos die Lehrstunden besuchen.

Da die Kirchenmusik genau genommen Musik für das Volk ist, so erwähne ich hier auch eines Memorials, welches kürzlich den Dechanten und Kapiteln von den Kathedral-Organisten und Chorregenten unterzeichnet von allen bedeutenden Männern vom Fache, die sich für unsere ältere (und einzige) nationale Compositions-Schule interessiren, vorgelegt worden ist. In diesem Document wird „die allgemeine Unzulänglichkeit der Chöre zu würdiger und feierlicher Ausführung der Kirchen-Musik“ ohne Rückhalt dargestellt; und diejenigen, welchen die Autorität gegeben ist, werden achtungsvoll ersucht, den Directoren mehr Macht zu verleihen, und ihre Anzahl zu vermehren. Es ist zu wünschen, daß die Schrift höheren Orts ihren Erfolg haben, daß der Vorwurf einer schwachen, nachlässigen, gemeinen Leistung der besten englischen Musik in den schönsten Gebäuden von einer Körperschaft entfernt werden möchte, welche so reichlich mit Einkünften ausgestattet ist, wie die Dechanten und Kapitel der Kathedralen, sie müssen sich sonst darauf gefaßt machen, von den Dissenters überflügelt zu werden. Das alte Secten-Vorurtheil gegen „eine Kiste voll Pfeifen“ ist längst verschwunden, mit der Einführung der Orgeln in den Kirchen ist das Dogma entfernt worden, daß die Liebe zu schöner Musik der geistlichen Vervollkommnung entgegenstrebe, ein Beleg hierzu giebt die Gesellschaft in Exeter-Hall, welche, wenn wir uns nicht täuschen, ihrer Entstehung und Grundsubstanz nach ein dissentirendes Conventikel ist. Es müßte schwere Vorwürfe veranlassen, wäre das Münster der am schlechtesten mit Choralmusik versehene Tempel; hierzu muß es aber unvermeidlich kommen, wenn sich die Würdenträger nicht bestimmen lassen, liberale Maaßregeln zu Vermehrung und zur Reform unter ihren kargen und trägen Chören in das Werk zu setzen.

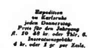
Th. Hill.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. *Nr. 6.* 11. Februar 1841.

Officielle Bekanntmachungen.

Nachdem die Wahlzettel, betreff einer statutenmäßig alle Neujahr vorzunehmenden Wahl des dirigirenden Vereinsausschusses, nunmehr in verhältnißmäßiger Mehrheit bei Unterzeichnetem eingegangen, sind aus der Zahl der ordentlichen Mitglieder

in den Vereinsausschuß für das Jahr 1841

gewählt worden:

Herr Hofcapellmeister Dr. rc. Spohr in Cassel als Präsident,
und als stimmberechtigte Mitglieder:
Herr Hofcapellmeister Reissiger in Dresden;
" Professor Dr. rc. Fröhlich in Würzburg;
" Freiherr rc. von Poißl in München;
" X. Schnyder von Wartensee in Frankfurt.

Weitere Stimmen erhielten: Herr Chordirector rc. Häser in Weimar, Herr Cammermusikus Lobe daselbst, Lindpaintner, Marschner rc. Unter den Gewählten gehörten drei dem früheren Ausschusse schon an, und nur zwei wurden durch Neuwahl berufen. Sofort setzte Unterzeichnetes genannte Mitglieder von der auf sie gefallenen Wahl in Kenntniß und ließ an die Neugewählten auch das früher sanktionirte Geschäftsreglement abgehen, womit, in der zuversichtlichen Hoffnung, daß allerseits die Wahl angenommen werden wird, der neue Vereinsausschuß für laufendes Jahr sich constituirt hat.

Solches rc.

Stuttgart, am 28. Januar 1841. Das Vereinssecretariat.

Kritik.

Leipzig bei Breitkopf und Härtel: Der 114te Psalm, für achtstimmigen Chor und Orchester componirt und seinem Freunde dem Maler J. W. Schirmer in Düsseldorf zugeeignet von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Op. 51. Clavierauszug. Pr. 2 Rthlr. 8 ggr. oder 4 fl. 6 kr. rhein.

Lesen wir den Text dieses Psalms, so wird Niemand die Schwierigkeit verkennen, welche derselbe der musikalischen Composition bietet; kaum ein einziger lyrischer Gedanke, Etwas, das ein Innerstes denn die bloße Vorstellung und die Erinnerung beschäftigte, und doch gehört unsere Kunst mehr dem Gefühls- als dem Denk- oder Begehrungs-Vermögen des menschlichen Geistes an. Um ein Bedeutendes vermehrt ward jene Schwierigkeit aber dadurch, daß der Componist den Entschluß faßte, den Psalm durchweg für Chor und zumal einen achtstimmigen Chor zu setzen. Ich sage: „den Entschluß faßte", denn in der That will mir diese Ausführung blos Folge eines vorausgefaßten Willens scheinen, da jede andere Behandlung des Textes, namentlich die Composition in Cantatenform, wohl weit näher lag. Bei solchem durchgängigen Chorsatze waren nämlich auch die außerordentlichen Hindernisse wegzuräumen, welche an die erzählenden Stellen (von Israels Ausführung aus Egypten) in so fern sich noch knüpfen, als dieselben kaum umgänglich einen recitativischen Ton für ihre Darstellung fordern, und um so mehr zwar, da der Verfasser die wenig schwunghafte und rhythmisch geordnete Lutherische Uebersetzung für seine Composition wählte. Ich für meinen Theil gestehe wenig-

stens, daß, als ich früher schon hörte, Mendelssohn habe genannten Psalm höchst wirksam für einen achtstimmigen Chor gesetzt, an der Wahrheit der Nachricht in solch' wörtlicher Weise fast zweifelte, zum mindesten mir nicht denken konnte, da der Text mir hinlänglich bekannt war, unter dem Satze sey ein ausschließlicher Chorsatz verstanden, oder stütze das Urtheil betreff der Wirkung sich auf etwas Anderes als einen Casus pro amico. Jetzt bekomme ich die Composition selbst zur Hand, und wird durch die unmaßgebliche Anschauung nicht allein die Thatsache der Satzform selbst bestätigt, sondern die Ueberzeugung von den mancherlei dieser unterliegenden Schwierigkeiten auch in erhöhetem Maaße vergegenwärtigt, so kann man sich denken, mit welch' gesteigertem Interesse und mit welcher Aufmerksamkeit ich auch den zweiten Fall der möglichen Wirkung ins Auge faßte. Gestehe ich, daß, was die eigentliche Wissenschaft, die Philosophie der Tonsetzkunst betrifft, ich kaum noch ein gelungeneres Werk von Mendelssohn gehört oder gesehen. Ich spreche dies nicht etwa aus blos in Bezug auf die äußeren grammatischen und rhetorischen Formen der harmonischen Arbeit, sondern, da für solche schwerlich noch Mendelssohn Schwierigkeiten oder dergleichen sich darbieten können, darüber hinaus wirklich in Bezug auf die tiefe, geistige Kraft, die Schärfe des Urtheilsvermögens, auf welcher jene Arbeit beruht, und gebrauchte deshalb ausdrücklich auch das Wort „Philosophie". Nicht Tonpoet, folgend in seinem Aufschwunge einer ureigenen Kraft des Talents oder Genie's, oder ein in der Schule des harmonischen Tonsatzes Erstarkter, als welche Beide wir sonst wohl, das eine Mal diesen oder jenen mehr oder weniger, den Verfasser vorzugsweise zu bewundern und zu achten haben, — nicht als Einer von diesen Beiden blos erscheint hier derselbe, sondern ein Philosoph, ein Gelehrter in der W i s s e n s c h a f t musikalischer Darstellung, und mit solch' außerordentlicher Prävalenz zwar, wie ich glaube in wenigen seiner übrigen Werke noch, — ein Philosoph, der in lichtheller Stunde tieferen Denkens einmal eine Vormeinung gefaßt und nun mit höchster Klarheit und Schärfe des Urtheils solche überzeugend auch durchführet, der, ein System sich schaffend, selbst das Zweifelhafte, um des Systems willen, zur Wahrheit in demselben erhebt. Man mißverstehe mich nicht. Wer hätte gleich den Anfang des Psalms: „da Israel aus Egypten zog, das Haus Jacobs aus dem fremden Volk, da ward Juda sein Heiligthum, Israel seine Herrschaft" — wer hätte gleich diese Stelle wohl anders behandelt denn recitativisch? — und nun die folgende Stelle: „das Meer sahe und flohe, der Jordan wandte sich zurück; die Berge hüpften wie die Lämmer, die Hügel wie die jungen Schaafe" — vielleicht als Ariette? — Daß Mendelssohn den ersten Chor von Männerstimmen unisonisch anfangen läßt, eben so den zweiten von den Tenoren in fließenden ariosen Motiven, scheint zu verrathen, daß er alles dies, diese näherliegende Formation, auch wohl fühlte; indeß w o l l t e er einmal den Chorsatz, und es galt daher nur, demselben eine rechtfertigende ästhetische Idee unterzulegen, die er mit wahrhaft philosophischer Speculation dann fand im Gefühle allgemeiner Bewunderung und frommen Staunens über jenen historischen Akt göttlicher Allmacht und Liebe, denn solchen Charakter allein scheinen mir diese bewundernswerth durchgeführten Sätze an sich zu tragen. Nicht dramatisch, wie der Text es gebieten möchte, will er jenen ewig denkwürdigen geschichtlichen Moment in Tönen vor unserer Erinnerung und Vorstellung vorüber gehen lassen, sondern das Volk selbst, die Welt setzt er auf den Schauplatz ihrer Geschichte und, erfüllt von Gottesfurcht und Vertrauen, trägt sie das Drama selber in sich und erneuert die Bewunderung, welche an jenen Moment unwillkührlich sich knüpft, und welche hier sich ausspricht in mächtigen Harmonien, die in dem ersten Chore (Allegro con moto maestoso G-dur C) mit seinem merkwürdigen canonischen Orgelpunkte am Schlusse, sich fortbewegen in großen, fast lauter schweren Schritten, und in dem zweiten (Allegro moderato, G-moll, C) getragen werden von einer eigenthümlichen, in wellenförmigen unisonischen Figuren sich gestaltenden Begleitung, in welcher der ganze Sinn der Worte und aller Ausdruck seiner Darstellung sich concentriren zu wollen scheint, und welche in ihrer fortwährenden quantitativen und qualitativen Steigerung unter dem eben so stets wirksamer und extensiv auch massenhafter werdenden Gesange den besten Beweis mir zugleich zu führen scheint für die Richtigkeit der Annahme, daß der Componist eben jene Idee seinem Werke unterlegte. Die Bemerkung, ob dieser Chor nicht etwas zu gedehnt gearbeitet wurde, und ob diese Länge nicht seiner Wirkung schadet, sey beiläufig blos zu bedenken gegeben, so wie, ob in erstem Satze die Declamation bei den Worten „das Haus Jacobs" ꝛc., wo der Artikel „das" auf einen guten schweren Takttheil fällt, sich nicht etwa durch eine punktirte Note des vorhergehenden „zog" hätte verbessern lassen. Schön, mit eben so viel philosophischer als dramatischer Wahrheit ist der dritte Satz, das Grave (Es-dur 3/4) gehalten. „Was war dir, du Meer, daß du flohest? und du Jordan, daß du zurück wandtest? — Mendelssohn läßt die Singstimme hier allein auftreten und auf eine Modulation von Es-dur durch Es-moll und den übermäßigen Sexten-Accord auf Ces nach B dur eine große lange Pause eintreten: die bedeutungsvolle Frage gab ihm das Recht dazu; und folgt ein ähnlicher Satz mit der beiden übermäßigen Quarte aber in dem Sextenaccorde gleich darauf noch einmal (Modulation nach G-dur), so mag der folgende majestätische Satz, „Vor dem Herrn bebte die Erde" (Allegro maestoso vivace, C-dur, C), die Antwort darauf geben: alle Ahnung schwingt sich empor zur klarsten Gewißheit, aller Zweifel, alle Frage zur Ueberzeugung, und ist je der Philosophie ein Recht zugestanden worden bei reinen Erzeugnissen der Kunst, so hat hier sich dieselbe solches selbst noch erworben. Schade daß der schlagend wirkende Satz wiederum so sehr weit durchgearbeitet wurde! Vielleicht hätte dem durch Abkürzung des Mittelsatzes „der den Fels wandelte in Wassersee" abgeholfen werden können. Der letzte Satz (G-dur C) nimmt die Hauptmotive des ersten wieder auf und führt sie, nur in etwas frischerer Weise, wieder durch, mit dem fugenartig, aber jetzt meist nur vierstimmig (mit doppelten Stimmen) gehaltenen Zusatze „Singt dem Herrn in Ewigkeit Halleluja!", welcher dem Texte des Psalmes nicht angehört, und auf welchen zum Schluß nun auch der Hauptgedanke dieses, „da Israel aus

Egypten zog, da ward Juda sein Heiligthum", noch einmal in kräftigem achtstimmigen Satze folgt und so dem Ganzen gewissermaßen eine wohlthuende Abrundung verleiht. Referent möchte das Werk von großen Massen ausgeführt hören, und glaubt sich große Effekte alsdann auch versprechen zu dürfen. Die äußere Ausstattung des vorliegenden Exemplars ist höchst solid und geschmackvoll.

Schilling.

Berlin bei Schlesinger: *Canticum Simeonis quinque vocibus cantandum*, quod Domino illustrissimo Ignatio de Turkull dedicat *Josephus Elsner*. Op. 69 (a). Pr. ¾ Rthlr. oder 1 fl. 20 kr. rhein. (nämlich der Partitur und Stimmen).

Begegnen wir damit dem würdigen Sänger von der Weichsel einmal wieder, den der Ruf mit Recht wohl schon den Warschauer Mozart nannte. Fromm wie alle seine geistlichen Compositionen, aus dem Herzen gesungen, einfach und natürlich, nirgends gewöhnlich, doch nirgends auch überladen mit contrapunktischen Künstlichkeiten, ist auch dieser sein fünfstimmiger Simeonischer Gesang: „Nunc dimittis servum tuum, Domine! secundum verbum tuum in pace, quia viderunt oculi mei salutare tuum, quod parasti ante faciem omnium populorum, lumen ad revelationem gentium et gloriam plebis tuae Israel. Amen." Die Stimmen sind: Sopran, Alt, zwei Tenore, Baß; ihre Behandlung und Führung gewiß die beste, ungeachtet der Paar Härten, die sich genau genommen allenfalls auffinden lassen, wie pag. 5 der Partitur, wo im zweit- und drittletzten Takte zwischen Baß (B) und zweiten Tenor (a) sogar ein Querstand sich eingeschlichen hat. Die Tonart ist E-moll. So natürlich die Modulation, so effektvoll doch auch ihre Ausführung. In den Imitationen, welche häufig vorkommen, herrscht Ungezwungenheit, und wir empfehlen somit den Gesang, der bei passenden Gelegenheiten nicht ohne Wirkung bleiben wird.

Meyer.

Wien bei Tob. Haslinger: Sechs Lieder für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. Componirt von Sr. Königlichen Hoheit dem Kronprinzen von Hannover. Pr. 1 Rthlr. 8 ggr. oder 2 fl. C. M. oder 2 fl. 24 kr. rhein.

Ebendaselbst: Vier Lieder für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. Componirt von Höchst-Ebendemselben. Pr. 1 Rthlr. oder 1 fl. 30 kr. C. M. oder 1 fl. 48 kr. rhein.

Referent braucht die Gründe wohl nicht näher auseinander zu setzen, wenn er gesteht, daß, als er diese beiden schön ausgestatteten Hefte Lieder entgegennahm und einsah, eine gewisse tiefe Rührung sich seiner neben der erhebenden Freude bemächtigte, eine so hohe fürstliche Hand einmal wieder thätigen Antheil nehmen zu sehen an den Werken einer Kunst, deren heiliger innerer Werth, über den Zweck bloßer Unterhaltung und unschuldigen Zeitvertreibs in Stunden langer Weile hinaus, so selten jetzt ganz verstanden und begriffen zu werden pflegt in den Kreisen sogenannt bevorzugter Stände, was auf die Classe der Gesellschaft, welcher ihre Pflege vorzugsweise anheim gegeben werden mußte, wahrlich nicht den besten Einfluß üben konnte. Ein Königs-Sohn, der Erbe eines Thrones, findet mit so überzeugender Wahrheit in unsrer Kunst beseligenden Ersatz für das, was ein herbes Geschick, so neidisch auf alle Vollständigkeit des Glücks in diesem Leben, ihm versagte! — Ich gebrauche den Ausdruck „Ersatz", und wirklich sind vorliegende Liederweisen z. B. Nichts als der Ausdruck eines tiefen, von aller Aeußerlichkeit entfernten, in sich gekehrten Gemüths, sind ganz Gefühl, das seine Nahrung und Stärkung nur in sich selbst, weniger durch äußere Anregung finden kann. Die Gedichte sind alle poetischen Werths und meist von hannoverschen Dichtern gewählt, wie Ernst Schulze, Blumenhagen, Platen u. s. w., nur ein Paar treffen wir von Schiller, Berger u. a.; und ihr Inhalt — durchschnittlich jener, dessen belebendes Bild der durchlauchtige Componist nicht durch Anschauung etwa, sondern durch die Vorstellung nur, durch die in ihm selbst erregte Fantasie erfassen konnte. Daher auch wohl der wehmüthige Zug, dieser Morgenthau eines stets mehr nur in sich gekehrten Gemüths, der sich durch ziemlich alle zehn Lieder als ein charakteristisches Zeichen hinzieht und seinen süß duftenden Schleier über die Weisen ausbreitet. Das erste der Lieder, das Referent ins Auge fiel, war „Sonst und Jetzt" von Berger. Hören wir die Worte, die so innig sich an die Schönheiten der äußern Natur binden: „Ach ging ich sonst an deiner süßen Seite, im Lenz durch Waldesgrün, durch Hain und Flur, erglänzte uns im lichten Feierkleide die ganze herrliche Natur" rc. — bedurfte jene seine Rührung noch einen andern Grund? — Aber hören wir auch die weiche, wehmuthsvolle Melodie (A-dur), und ihrer öftern flüchtigen Modulationen ungeachtet, die im andern Falle unstät erscheinen würden, ergreift uns ein ganz eigenes Gefühl, das in dem objectiven Sinne wie in subjectiven Verhältnissen nur seine Erklärung findet. Unmittelbar an dieses Lied an schließt sich nach innern wie äußern Charakter Platens „Laß tief in dir mich lesen". Schulzens „Liebeslohn" ist lyrisch schöner fast gesungen und poetisch treuer, doch eben deshalb in der Wirkung auch ohne jene Mischung der Gefühle, welche mit einem ganz eigenthümlichen Zauber uns zu dem Gesange hinzieht. Blumenhagens „An die Heimath" bewegt sich mehr im Style der Romanze, athmet in solchem aber eine wo möglich noch tiefere, innigere und ergreifendere Gemüthlichkeit. Diese vier sind die im oben zu zweit angekündigten Hefte enthaltenen. Die im erste Hefte enthaltenen sechs Lieder sind ebenfalls, wie jene vier, sogesagt durchcomponirt, wenn in der Regel auch mit nur wenig Abänderung der ersten Strophenweise. Am tiefsten ergriffen hat in angedeuteter Richtung den Referenten das erste derselben, Matthissons „Andenken" (A-dur, ⁶/₈), wo namentlich der Refrain „Wann denkst du mein?" mit dem Uebergange nach Fis-moll Dominantaccord mit wahrhaft ästhetischer Wahrheit wiedergegeben wurde. Schillers „Thekla" konnte wohl nicht anders, als einen gewissen Zwang in die gemischte Composition bringen, da, um zu lyrischem Schwunge hier zu gelangen, das Gedicht

einen viel zu declamatorisch gehaltenen Charakter an sich trägt, und der mächtige lyrische Erguß doch eben als eine Eigenthümlichkeit der Muse des höchsten Componisten sich darzuthun scheint. Aehnlich verhält es sich mit Schulze's „Muse", und fassen wir den ganzen Sinn und Inhalt des Textes auf, so begreifen wir auch das Aengstliche der Composition in ihrem schrittmäßen Streben nach treuer Wiedergabe jenes. Desselben Dichters folgende „Treue" bot wieder mehr Freiheit der melodischen Erfindung dar und Festigkeit auch in den Formen derselben, die dem Sänger um so wohler thut, als das Durchcomponiren auch der lyrisch gelungensten Lieder so gern Veranlassung zu einer Störung dieses innern großen Rhythmus der Gedanken giebt. Dies bemerkend kann nicht die Vortrefflichkeit unerwähnt bleiben, in welcher bei alle dem die Gesangstimme dergestalt behandelt worden ist, daß nirgends sich das schöne Maaß der Natürlichkeit und des weichen Flusses in den Tonschritten überboten findet, vielmehr überall der Vortragende sich im Vortheil seiner Mittel fühlen und wissen muß: ein Vorzug, der so selten jetzt an Lieder-Compositionen haftet und kaum von Andern denn erfahrenen Sängern denselben verliehen werden kann oder doch verliehen zu werden pflegt. Referent glaubt sich überzeugt halten zu dürfen, daß Niemand, der nur einigermaßen Sinn für weiche, leben- und gemüthvolle Weisen in sich trägt, die Lieder ohne Befriedigung vortragen oder hören wird, und wer ihnen selbst wie den Verhältnissen ihrer Entstehung dann nähere Betrachtung und Aufmerksamkeit auch noch schenkt, wird nicht minder mit der Rührung sie wieder aus der Hand legen, welche beim Referenten sie gleich beim ersten Anschauen unwillkürlich erregten. Sie geben uns den Beweis, daß, wo die Wirklichkeit aufhört, der Töne eigentliches Reich erst anfängt, und wo die sinnliche Anschauung nicht an diese Wirklichkeit fesselt, jenes Reich auch erst seine heiligsten Pforten öffnet; und geben den Beweis, daß nur aus tief in sich gekehrtem Geiste, aus dem durch sich selbst erregten Gemüthe auch Töne und Tonweisen zu entspringen vermögen, welche mit ganzer subjektiver Wahrheit uns entgegenklingen.

Leipzig bei Fr. Hofmeister: *Premier Concerto pour le Violon*, avec Accompagnement de Pianoforte, dédié à Son Altesse royale le Duc de Cambridge, par *Th. Haumann*. Oeuv. 9. Pr. 20 ggr. oder 1 fl. 30 kr. rhein.

Die in der Violinstimme zwei Seiten lange Einleitung mit ihren mancherlei kräftigen Figuren in dem Clavierpart läßt nichts Gewöhnliches, ja etwas Großes selbst, kurz Etwas erwarten, wobei die Kritik sich eben sowohl über gute musikalische Durchführung als das Ohr über Fülle und Größe des Tones wie des Bogens zu freuen hat; indeß will uns bedünken, als würde durch das nachfolgende Solo, das der Componist eher wohl Impromptu, Caprice oder dergleichen denn „Concert" hätte betiteln sollen, solche Hoffnung nur wenig oder gar nicht erfüllt. Das ganze „Concert", das aus einem Satze (Allegro moderato, D-dur, C) mit einigen untermischten Tuttistellen besteht, ist nichts Anderes als eine, fast willkürlich scheinende, Aneinanderreihung von bald mehr bald weniger trefflichen Gedanken ohne allen inneren Zusammenhang und ohne alle musikalisch-rhetorische Durchführung, und wobei wir denn nicht selten auch, ja gleich beim ersten unterlegten Hauptgedanken, auf manchen alten Bekannten stoßen, namentlich aus Kalliwoda's Werken her, die Herr Haumann viel gespielt oder gehört oder studirt zu haben scheint, nur weniger nach Innen denn nach Außen auch in sich aufgenommen. So ist z. B. die ganze effectreiche Stelle auf pag. 4 und 5 der Violinstimme, letzte und erste beide Zeilen, mit ihren Steigerungen aus Terzen und Sexten, Octaven und Decimen ꝛc. — erinnern wir recht — aus dem großen Rondo von Kalliwoda mehr als blos nachahmend entlehnt. Das unverkennbar Eigene bewegt sich dann ganz in der neuern und neuesten Manier, die ihre Aufgabe lediglich in Bravour und technisch-künstlichen Spielereien sucht, bald unten, bald oben, bald in der Mitte über alle Natur und Wesenheit des Instruments hinaus klimpert, ohne zu fragen nach tieferm Inhalt oder höherer Schönheit der Form. So treffen wir Triolenfiguren z. B. hier, welche die Applicatur hinauf bis zum fünfgestrichenen, sage fünfgestrichenen C, und dann auch augenblicklich wieder herunter in weitesten Sprüngen bis zum f ꝛc. führen. Wir meinen, daß dabei wenig Seele mehr zu athmen übrig bleibt, und in dem Geklingel bis vor den Steg hinauf der Violinist seine Kunst nicht zu offenbaren hat, eben so wenig in jenen hier so häufigen und alle Applicaturkunst überbietenden Octavfiguren, die zudem nur höchst selten ganz rein zum Vorschein kommen. An Flageolet und andern dergleichen sogenannten neuromantischen Mißdingen fehlt es dann natürlich auch nicht, und als Etude, als Uebungs- oder auch effectreiches Salonstück mag sonach die Composition immer gelten, aber nach unserm Dafürhalten nicht als eigentliches Werk der Kunst.

Breslau bei C. Cranz: „Jungfräulein Annika" und „die verlorne Tochter". Zwei Balladen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von Dr. Carl Löwe. Op 78. Pr. 18 ggr. oder 1 fl. 20 kr. rhein.

Löwes Meisterschaft und seine eigenthümliche Weise in der Balladen-Composition, welche auf so höchst glückliche Weise den redenden mit dem musikalischen Ausdrucke zu verbinden weiß und nur einen in solchem Sinne auch vollbrachten Vortrag erfordert, sind bekannt, und kaum daß wir, um unser Urtheil über diese beiden Balladen auszusprechen, noch etwas Weiteres zuzufügen hätten, als daß dieselben nämlich nicht zu den am wenigstgelungenen Schöpfungen des Tonsetzers gezählt werden dürfen. Die ganze Naivität, welche das Mährchen von der Jungfrau Annika, welche an der Brücke saß und auf einen Mann wartete, an sich trägt, spiegelt sich auch in der Composition wieder, und selten wohl noch haben Beide, Dichtung und Composition, in dieser Gattung so innig sich in einander gefügt und verschlungen. Gleiches hat mit der zweiten Ballade statt, nur daß der hier weiter ausgeholte erzählende Ton und die moralisch tiefere Bedeutung der Geschichte auch einen höhern Pathos in dem Gesange bedingte.

Correspondenz.

Mühlhausen, den 24. Jan. 1841.

Unsere Stadt ist um ein großes Bedürfniß zur Belebung und Förderung der Kunst reicher geworden, denn wir besitzen nun ein Theaterlokal, welches im Laufe vergangenen Jahres aufgebaut und zur Vorfeier des Huldigungs- und Geburtsfestes unsers Königs am 14. Oct. mit einem Conzerte eingeweiht wurde. Ueber das Gebäude und deren Gründer hier ausführlich zu sprechen, verbietet der Raum dieser Blätter, und mag nur bemerkt werden, daß dasselbe einem längst gefühlten Bedürfnisse, nämlich der Vereinigung verschiedener Stände für Kunstgenüsse abhilft und unsern Wünschen und Anforderungen vollkommen genügt.

Jene Feier begann mit der kräftigen, zum Schlusse fugirten Cantate: Heil dem König von Franz Weber, von unserm Gymnasialchor vorgetragen, welche das beliebte Preußenlied: Ich bin ein Preuße von Neithardt folgte. Unsere Sängerin, Joh. Kilian, ließ in demselben eine Scene und Arie von C. M. v. Weber und den Gruß an die Schweiz von Blum mit gewohnter Kunstfertigkeit hören, und der als Virtuos auf der Trompete gefeierte Kammermusikus Zänler aus Sondershausen entlockte seinem sonst so einfachen und vorlauten Instrumente in zwei Pieçen von Krause so zarte Melodien, daß ihm auch hier wie überall gerechte Anerkennung für seine Kunstfertigkeit zu Theil wurde. Die Symphonie in G-moll von Mozart, wiewohl über das große Publikum erhaben, leitete inhaltsschwer den zweiten Theil ein, welcher mit Borussia von Spontini und dem allgemeinen Chor: Heil Dir im Siegerkranz die Doppelfeier des Tages beschloß. Es hatte sich aber auch aus Kunstsinn und Patriotismus eine so allgemeine Theilnahme des Publikums an der erhabenen Feier bekundet, daß das Haus fast überfüllt von Zuhörern war, und es sprach sich offen und freudig die Zufriedenheit mit den vielfachen Bemühungen des Arrangements und der Mitwirkenden aus.

Am 2. Januar hörten wir auch Ole Bull in genanntem Lokale. Unsere Spannung auf den Künstler war um so größer, als öffentliche Blätter oft so ganz widersprechend über dessen Leistungen berichtet hatten und das Auftreten eines so oft genannten Künstlers bisher bei uns zu den Seltenheiten gehörte. Nun wir Ole Bull denn gehört und gesehen haben, leugnen wir nicht, daß er ein Geigergenie von eminenter Fertigkeit ist, namentlich bewunderten wir an ihm eine seltene Reinheit und Bogenführung, konnten jedoch unser Bedauern über die Coreuptheit seiner Compositionen nicht unterdrücken, die beim Mangel an Geist und Gemüth nichts als Künsteleien in unzusammenhängenden Sätzen enthielten, bei welchen es auch unserm großentheils aus Dilettanten bestehenden Orchester unmöglich war, so zu folgen, wie es eine Capelle gewohnt ist, zumal der Künstler erst kurz vor dem Anfange des Conzerts hier eintraf, eine eigentliche Probe demnach nicht vorausgehen konnte. Die Art seines Auftretens, das gestehen wir, hat uns erfreut, und sein Spiel würde einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen haben, hätte er nur nicht seine eigenen Compositionen, sondern auch die von einem andern großen Meister auf der Violine vorgetragen. Doch scheint sich Ole Bull allein in seinen Compositionen zu gefallen. Der den Künstler begleitende Sänger Eicke füllte das Conzert mit dem Vortrage einer Romanze von Gläser und eines Liedes von Kücken aus, von denen besonders das letzte wegen seiner Frische und Wahrheit im Ausdruck gefiel.

Wenn endlich noch die Opern erwähnt werden, die von der seit Anfang December vorigen Jahres hier anwesenden Schauspielergesellschaft gegeben worden sind, so ist der gute Wille und Eifer, mit denen sie auch größere Werke zu Gehör bringen, nicht zu verkennen, und zu verwundern ist's oft, mit welcher Ausdauer sie dieselben einstudiren und durchzuführen suchen. So hörten wir Zampa, Don Juan, Fra Diavolo, die weiße Dame, Romeo und Julie, die Stumme von Portici, und wurden von einzelnen Stimmen wohl befriedigt, wenn auch das Ensemble vorzüglich aber die Chöre viel zu wünschen übrig ließen.

Thierfelder.

Würzburg im Jannar 1841.

Das nun entschwundene Jahr war für uns reich an musikalischen Genüssen; denn in unserer Musenstadt ist man besonders der Musik hold. Das „musikalische Institut“ wirkt im Stillen fort, und gab seit der großen Production für Ihre Majestäten unser Erlauchtes Herrscherpaar im jüngsten May, so viel mir bekannt, kein lautes Lebenszeichen von sich. — Das „musikalische Kränzchen“ ist dagegen um so rühriger, und bietet seinen Mitgliedern von Zeit zu Zeit (gewöhnlich jeden Monat) das Vortrefflichste, was Mozart, Beethoven, Reissiger u. s. w. im Kammerstyle schreiben. Die Ausführung geschieht von Dilettanten, welche indessen des Namens „Virtuosen“ weit würdiger sind, als gar Mancher, der mit demselben prahlt. Reisende Künstler produziren sich vor ihrem öffentlichen Auftreten gewöhnlich erst im Kränzchen. So hörten wir im jüngsten Sommer den bekannten Violinspieler Moralt aus München und den durch sein Feuer und seine Kunstfertigkeit hinreißenden Clavierspieler Alexander Fesca. Beide spielten zweimal im Kränzchen und produzirten sich desgleichen den Mitgliedern der Harmonie im großen Harmoniesaale, und dem zahlenden Publikum im Musiksaale. Sie fanden, Fesca ganz besonders, großen Beifall. Der Hofschauspieler Mayer von Karlsruhe, der mit ungewöhnlichem Beifalle Gastrollen auf unserer Bühne gab, deklamiete damals auch im „Kränzchen“ mit allem Zauber seines Organes und seiner Darstellungsgabe das Mährchen von dem Unheimlichen, der bei dem großen Meister der Töne ein Requiem bestellte. — In einer jüngsten Versammlung sagte uns ein junger Mann, den wir nun nicht mehr zu den Unsrigen zählen, mit seiner Violine ein recht inniges Lebewohl. Ich führte Ihnen seinen Namen schon einigemal in meinen früheren Berichten unter der Zahl unserer vorzüglicheren Violinspieler auf. Er heißt Julius Stern. Derselbe folgte wenige Tage nach diesem seinem

letzten Auftreten einem ehrenvollen Rufr nach Hechingen, wo er von dem Eelauchten Protektor unseres Vereines als Mitglied Höchstdessen Hofkapelle aufgenommen wurde. Stern ist ein jungee Mann voll Feuer und Keaft, bei vielen Anlagen sehr fleißig, gebildet, und dabei äußerst anspruchslos und bescheiden. Sein Lehrer war der Hofconzertmeister Grisi, ein geborener Italiener, von dem er Vieles lernen konnte und lernte. Auch Joseph Küffner, der bekannte Compositeur, vor Zeiten eben auch als Violinspieler hochgeschätzt, ertheilte ihm vielfach Unteericht. Voe Allem aber war es Sterns angeborenes Talent, verbunden mit rastlosem Fleiße, was ihn die Stufe eerichen ließ, die er nun inne hat, und es ist von ihm bei seiner Jugend und seinem unermüdetem Vorwärtsschreiten zum Vollendeten (ein Künstler kann gar nie auslernen) mit Zuversicht zu erwarten, daß sein Name noch unter den Namen großer deutscher Geiger wird genannt werden. Zu seiner eheenvollen Stelle in Schwaben ist ihm um so mehr Glück zu wünschen, als er hier unter dem jämmerlichen Korps gemeingesinnter Musikanten viele Neider und Verkleinerer hatte. Privatbriefe aus Hechingen melden, daß er sich die Gnade seines fürstlichen Herrn, seiner Kunst sowohl als Bescheidenheit wegen, in hohem Grade zu erfreuen habe. Ehre dem deutschen Fürsten, der so Talente an seinen Hof zu ziehen und zu ermuntern weiß! — An demselbrn Abende, wo Stern sich im „Kränzchen" verabschiedete, führte dasselbe seinen Mitgliedern auch den ersten Theil des Oratoriums „Paulus" von Mendelssohn-Bartholdy vor. Die Ausführung war sehr gelungen zu nennen, denn es wirkten bei derselben die bedeutenderen Keäfte des würzburger männlichen und weiblichen Sängerchores — sogar einige Damen des musikalischen Institutes — mit. In dem nächsten Kränzchen werden wir den zweiten Theil, welcher seither in mehreren Proben unter Eisenhofers Dieektion einstudirt wurde, zu hören bekommen. Im Laufe dieses Monates aber soll noch das ganze Oeatorium mit vollem Orchester (im „Kränzchen" geschah die Aufführung des beschränkten Raumes wegen blos mit Quartettbegleitung) wie man hört im Musiksaale zum Besten des hiesigen Taubstummeninstitutes aufgeführt werden. Es ist mit Grund zu erwarten, daß dieser „Paulus" in unseren Maueen Sensation erregen, und ein großes Auditorium sowohl um seiner selbst als auch um des guten Zweckes willen herbeiziehen werde. Wenn nun aber, wie es geschieht, den Wüezburgern ein solcher Kunstgenuß geboten wird, so haben sie es einzig und allein dem Buchhändlee Strecker, einem durchaus edlen und für die Kunst begeisterten Charakter zu danken. Streckee ist die Seele des Kränzchens. Er ordnet an, führt aus, schlägt vor, setzt durch, kurz, er ist Alles in Allem. Daß er ein ausgezeichneter Balladen- und Liedersänger sey, glaube ich Ihnen früher schon berichtet zu haben. Ihm stehen der Violinspieler Hamm, und der Aktuar Brandt, ein Meister auf dem Violoncell, hilfreich und würdig zur Seite. Wie sehr der Name Brandt mit dem seines Lieblingsinstrumentes sich identisirte, geht daraus hervor, daß Niemand, Brandt am allerwenigsten einen Anstoß daran findet, wenn man einen Namen für den andern setzt, und spricht man in Wüezburg von „Bassettel", so weiß Jedermann, daß es auch ein lebendiges gibt. Ueber die Auf- und Ausführung des Oratoriums „Paulus" werde ich Ihnen seiner Zeit besonderen Bericht erstatten. In diesem Herbste besuchte uns auch der Geigee Ole Bull, und produzirte sich zweimal im Theater. Der Besuch war nicht außerordentlich, und die Stimmen übee ihn waren sehr getheilt. Viele sahen in seinen unbeholfenen Complimenten nicht Einfalt, sondern Einfältigkeit, in seinen tollen Geigerkunststückchen Charlatanerie, und in seinem ganzen Erscheinen Nichts, was ein solches Geläem verdient hätte, wie es viele öffentliche Blätter über ihn aufschlugen; Andere dagegen erhoben ihn weit über den Schellenkönig, und wollten vor Entzücken bersten, als er sein „Quartett" zum Besten gab, oder sie durch einen plötzlichen Riß aus den Wolken ihrer Illusion niederstürzte. Ich hörte auch verständige Stimmen über ihn, die lauteten also; „Ole Bull ist ein gewandter Geigrr, der schon Großes leisten könnte, wenn ihm nicht der Sinn für das Schöne abginge." Eine hier zirkulirende Anekdote kann ich bei dieser Gelegenheit nicht verschweigen. Ich nenne keinen Namen, so wird es auch Niemanden verdrießen können. Ein hiesiger Tonkünstler hörte den Herrn Ole Bull bei seinem zweiten Auftreten. Voll Enthusiasmus für den nordischen Geiger konnte sich derselbe nach der eesten Abtheilung im Parteree nicht mehr halten, und eilte auf die Bühne, um doet den Wundermann zu umarmen. Daß es dabei an überschwänglichen Redensarten nicht fehlte, läßt sich denken. Dankbar für solche Bewunderung eines Mannes, dessen Name ihm rühmlich bekannt seyn mochte, ließ Ole Bull, als er in der zweiten Abtheilung wiedrr auftrat, seine Augen im Paeterrr herumschweifen, um seinen Vergöttreer zu suchen, und als sie ihn gefunden, nickte er ihm freundlich zu. Dee Bewunderer erhob sich und dankte für solche Auszeichnung vor dem ganzen Publikum. Von der Zeit an steömte sein Mund über von Ole Bulls Lob, und gegen denselben, ob mit Geund oder Ungeund, gleichviel, etwas vorbringen, hieße — ihm selbst alle Freundschaft aufkündigen. Was geschieht? Ein junger Mann, der Verbindlichkeiten gegen ihn hat, besucht ihn jüngst, um pflichtschuldigst ihm seine Glückwünsche zum neuen Jahre abzustatten. Er wird von dem lautlosen Manne freundschaftlichst empfangen, und nach verschiedenerlei Gesprächen endlich befragt, ob er auch Ole Bull gehört, und wie er ihm gefallen habe. Der junge Mann, sich Nichts Arges versehend, antwortet offenherzig: Ole Bull sey ein musikalischer Charlatan. So wie er dies hört, geräth der Tonkünstler in die heftigste Wuth, schilt den Neujahrsgratulanten einen Esel und Dummkopf nach dem andern, und sinkt scheltend und um Hilfe schreiend auf dem Kanapee nieder. Die Familie kommt herzu, findet ihr Haupt in der höchsten Aufregung, und weist unter Klagen und Jammern dem zitternden Neujahrsgratulanten die Thüre, der gar nicht wußte, wie ihm geschehen war, als er sich so plötzlich expedirt und auf der Straße befand. Er wird zeitlebens an Ole Bull und an dieses Neujahr denken. — Auch in diesem Jahre leitete Hamm wieder die Advents-Conzerte der Harmonien. Besonders hervorragend und erwähnenswerth war just keine Leistung. — Beckers

Rheinlied, das so viele Compositionen erlebte, hat auch hier drei Compositeurs gefunden. Zuerst hörten wir es im Theater, componirt von dem Musikdirektor Werner, einfach, aber ohne besondere Melodie; dann in der Harmonie, componirt vom Conzertdirektor Hamm, gelungen, aber nicht ausgezeichnet, und zuletzt, ebenfalls in der Harmonie, componirt vom Organisten und Musiklehrer Hammer, mit schöner Melodie, aber keine Spur vom Volkstone. Dieses Lied ein „Volkslied“ zu nennen, ist überhaupt ein Unsinn, denn es ist ein solches weder seinem Texte noch seiner Composition nach. Ich behaupte, es ist seinem Texte nach kein Volkslied, denn wo wäre das Einfache, Natürliche, Ungezierte und Unmanirirte, was das Volkslied charakterisirt? Das Gedicht hat allerdings seine Vorzüge, wenn man es als Demonstration des deutschen Patriotismus den rheinlustigen Franzosen gegenüber betrachtet. Manche unter den zahllosen Nachbildungen desselben aber hat sicher einen größerrn Werth. Becker ist übrigens, er hat es bewiesen, ein Glückskind; nur sein guter Genius konnte es ihm eingeben, dieses „Lied“, wie Columbus sein Ei, der deutschen Nation aufzutischen; im Grunde hätte das jeder obscure Poet eben so gut, und vielleicht noch besser gekonnt als Becker, wenn er nur „daran gedacht“ hätte. Durch acht Ströphchen dreifüßiger Jamben, jedes Ströphchen zu vier Zeilchen hat Becker sich einen Namen gemacht, wie ihn mancher Poet durch Folianten von patriotischen Heldengedichten schwerlich erringen wird. So ist es, wenn man den rechten Moment zu benutzen versteht. Daß dieses Rheinlied auch seiner Composition nach kein „Volkslied“ ist, haben die drei hiesigen, und wie man hört, die andern allerorts bewiesen. — Nach den Weihnachtsfeiertagen gab das Musikcorps der Landwehr unter Werners Direction zum Besten der Kleinkinder-Bewahranstalt und des Taubstummeninstitutes eine Abendunterhaltung im Musiksaale, die ein zahlreiches Auditorium herbeigezogen hatte, und weit mehr leistete, als man erwartet hatte und erwarten konnte. Das Rheinlied wurde am Schlusse wieder abgesungen, so wie denn überhaupt im Laufe dieses Winters noch keine musikalische Produktion Statt fand, wo nicht am Ende: „Sie sollen ihn nicht haben“ mit Trompeten- und Paukenbegleitung erscholl. — Ueber unsere Oper und ihre Leistungen in meinem nächsten Berichte. —

Wenn ich hier schließlich noch eines Todesfalles gedenke, der mich in die tiefste Trauer versetzte, und großes Bedauern in der Würzburger Musikwelt erregte, so thue ich es in der Ueberzeugung, daß meine Absicht nicht werde verkannt, und diese Relation als ein schuldiger Akt der Pietät, nicht aber als ein Beweis eitler Prahlerei werde betrachtet werden. Am 13. Oktober v. J. Nachmittags um 2 Uhr endigte eine Brustkrankheit die irdische Laufbahn meiner zärtlichst geliebten Gattin Johanne Constanze, geb. Weinzierl, 33 Jahre und 8 Monate alt. Sie war eine ausgezeichnete Sängerin und Klavierspielerin. Ihren ersten Unterricht, in der Musik sowohl als in allen andern dem weiblichen Geschlechte nöthigen Kenntnissen erhielt sie von Privatlehrern, und in einem Privaterziehungsinstitute. Achtzehn Jahre alt wurde sie vom Professor Fröhlich in die k. Musiklehranstalt als Schülerin, und bald darauf als Lehrerin für Gesang und Klavier aufgenommen. In diesem Institute verblieb sie bis zum Jahre 1831, und in demselben wurde leider durch zu große Anstrengung, ich sage es offen, denn es ist meine, und war der Seligen vollste Ueberzeugung, bereits der erste Grund zu der Krankheit gelegt, welche sie in der Blüthe ihrer Jahre, trotz aller Anstrengung der Aerzte unbezwingbar, dahinraffte. Auf der andern Seite verkenne ich eben so wenig, als es die Verblichene verkannte, wieviel sie dem fruchtbaren Unterrichte des Professor Fröhlich, an dem sie bis zu ihrem Lebensende dankbare Anhänglichkeit und Verehrung bewahrte, zu verdanken hatte. Ihr war Nichts zu schwer, weder im Klavierspielen, noch im Singen. Im Notenlesen und schnellen Auffassen der in einem Tonstücke, welches ihr zum Erstenmale vor Augen kam, enthaltenen Empfindungen fand sie schwerlich Ihresgleichen. Dazu trugen nicht wenig bei die Uebungen, welche mit ihr der Aktuar Becker, Chordirektor im Stift Haug, einer unserer ausgezeichnetsten Dilettanten, häufig anstellte. Sie spielten und sangen an einem Nachmittage oft ganze Opern durch. Unsere äußeren Verhältnisse waren, als wir uns ehlichten, ziemlich trübe:

Mit fremden Gabeln aßen wir und Messern,
Ein fremdes Tischlein war für uns gedeckt —
Doch hat vielleicht es vielen reichen Fressern
Damals so trefflich nicht, als uns, geschmeckt,
Und nach und nach gelangten wir zum Bessern.
Zur Arbeit rüstig stets und aufgeweckt,
Begleitet' uns auf allen unsern Wegen
Von Tag zu Tage sichtbar Gottes Segen.

Deshalb betrat sie, von mir dazu ermuntert, die Bühne. Die „Prinzessin von Navarra“ in Boildieu's Jean de Paris, desgleichen die „Malwina“ in Marschners Vampyr wurden derzeit noch nie besser gesungen. Nach einem Jahre verließ sie die Bühne wieder, auf der sie, trotz ihrer Gesangfertigkeit, nie Glück gemacht haben würde, denn die edlere Stimmung, die ihr ganzes Seyn erfüllte, konnte sich nie mit dem Comödiantenunwesen befreunden. Von nun an lebte sie ganz mir und dem Hause, und sang nur noch einigemal in Harmonien-Conzerten und fortwährend in der Hofkirche. Sie war ihren Kindern die zärtlichste Mutter — mir die theuerste Lebensgefährtin, die wohlwollendste Freundin, die zuverlässigste Trösterin im Mißmuthe, die beste Rathgeberin in jeder Verlegenheit, die verständigste Richterin in meinen literarischen Arbeiten, sie war mir Alles in Allem, und hing mir an mit beispielloser Liebe und Treue. Ihr Verlust ist für mich unersetzlich, und schmerzlich für alle Zukunft, in jeder Lebenslage. Nicht allein in der Musik, auch zu allen weiblichen Arbeiten bewies sie ein eben so bewunderswürdiges Talent. Sie war der französischen Sprache kundig, und die von ihr oft scherzweise geschriebenen Verse zeugten von nicht gemeiner poetischer Anlage. Zur Wiederherstellung ihrer leidenden Gesundheit besuchte sie im jüngsten Sommer das Ludwigsbad bei Wipfeld, wo sie noch liebe Gedichtchen schrieb, in welchen sich ihre zärtliche Mutterliebe, die Vorahnung ihres Todes, aber auch die

vollkommenste Ergebung in den göttlichen Willen auf rührende Weise ausspricht.

Der Herr erhörte ihr Gebet, sie starb sanft, fromm und ruhig. Ihre musikalischen Freunde und Freundinnen ehrten die Verblichene durch ein feierliches Requiem während der Exequien in der Kirche, die auf dem Grabe des heiligen Kilianus ihre hohe Kuppel erhebt, dem sogenannten Neuen Münster. Dank ihnen! Dr. J. B. Goßmann.

Feuilleton.

(Die Musik bei Napoleons Leichenfeier). Der „Indépendent von Brüssel" nennt Rossini das glänzendste musikalische Genie des Jahrhunderts, und in gewisser Beziehung mag er damit nicht ganz Unrecht haben. Fährt er dann aber weiter fort und sagt: Rossini sey die Composition von Napoleons Requiem und Trauermarsch nur deshalb nicht übertragen worden, weil die Huldigungen des großen Kaisers ausschließlich von Franzosen dargebracht werden sollten, so fällt uns doch ein, daß Rossini gleichwohl vom Minister Thiers um eine Trauermusik ersucht wurde, aber abschlägliche Antwort darauf schickte. Weiter sagt der Indépendent: eben deshalb sey auch Meyerbeer übergangen worden und Halevy habe man nicht gewählt, weil er als Israelit nicht füglich eine kirchliche Musik schreiben könne. Man habe sich also an Berlioz wegen des Trauermarsches gewendet und Mozarts berühmtes Requiem beibehalten. Dagegen lautet ein anderes Schreiben aus Paris folgendermaßen wörtlich: „die Trauermärsche, welche von der Regierung für die Leichenfeier Napoleons bestellt wurden, sind als bestellte Artikel gut genug. Indessen ist vielleicht Halevy der Einzige, welcher der Beschaffenheit seines Talents nach es verdiente, mit der musikalischen Apotheose des Kaisers beauftragt zu werden. Das pikannte Genre Auber's, der leichte Gang A. Adam's mußten bei dieser Aufgabe, wenn nicht ganz scheitern, doch wenigstens Ungenügendes für eine solche Feierlichkeit hervorbringen. Halevy's Marsch, für welchen Schiltz neue (d. h. alte) Trompeten hat machen lassen, ist in einem prachtvollen, würdigen Style gehalten; es sind Thränen und Melancholie in diesem Gelegenheitswerke; Adam's Marsch ist mehr Fest- als Trauer-Musik; Auber's Marsch ist der am wenigsten gelungene, ohne alle Begeisterung, vielleicht hat Auber den Kaiser nicht geliebt." Von Berlioz's Musik steht in dem Schreiben (auffallend genug!) keine Sylbe; vielleicht daß der Verfasser diesen Componisten nicht liebte. Uebereinstimmend sind alle Nachrichten (und wundern wir uns darüber, so kann dies Niemand wohl übel deuten), aber auch nur darin, daß das Schönste beim Feste Mozart's Requiem gewesen sey, von der Elite der Pariser Künstler ausgeführt. „Niemals vielleicht — sagt der Verfasser jenes Briefes — wurde das schmerzreiche Testament Mozart's vor einer glänzenderen Zuhörerschaft und mit bewunderungswürdiger Vollkommenheit, aber auch mit höherer Wirkung gehört. Die Chöre von der großen und italienischen Oper waren vereint, und ihr Dies irae war ein gewaltiger Wecker an Geist und Seele der Menschheit; ihr Lacrimosa, ihr Sanctus durchschnitt die Herzen, während die vierfach besetzten Soloparthien besänftigend und bedeutungsvoll sie wieder erhoben zu besserer Ahnung. Sopran waren: Damoreau, Dorus, Persiani, Grisi; Alte: Eug. Garcia, Stolz, und Albertazzi; Tenore: Duprez, Ponchard, Dupont, Massel; Bässe: Levasseur, Lablache, Tamburini und Alizard. Schöner ward wohl noch nie für einen Verblichenen gebetet. Mozart's Genius schwebte selbst hernieder, die Divination zu vollenden."

(Eduard Bull). Ein Bruder Ole Bulls, Eduard mit Vornamen, welcher sich jetzt in Christiania noch aufhält, wo er früher studirte, aber mit Nächstem eine Reise nach Deutschland zu machen gedenkt, ist Virtuos auf der Guitarre, und soll ein gleich bedeutendes Talent für dieses Instrument besitzen, wie Ole Bull für die Violine. Man schreibt uns dies aus Hamburg, wo der Guitarrenvirtuos Bull bereits erwartet wird, und bemerkt daneben auch, daß eine Schwester Bulls zu den schönsten Mädchen Christiania's gehöre, wenn nicht gar die allerschönste unter denselben sey.

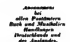
(Die Geschwister Lewy). Kürzlich gab der berühmte Wiener Hornist Lewy mit seinen drei Kindern in Pesth Concerte. Ein Freund dort schreibt uns darüber viel Lobenswerthes, und bezeugt den schönen Ruf, den diese Familie auch anderwärts sich schon erworben. „Melanie, Carl und Richard Lewy — heißt es unter Anderem in dem Briefe — sind wahrhaft seltene Erscheinungen. Offenbar hat Carl den schwersten Stand, da das Fortepiano, bei seiner zunehmenden Allgemeinheit, das Publikum zu gesteigerten Forderungen berechtigt. Um so größer ist sein Verdienst, da es diese Forderungen vollkommen befriedigte, und ihm die schönsten Auszeichnungen zu Theil wurden. Richard ist bewunderungswürdig. Er handhabt das Horn mit der Gewandtheit und Kraft eines Mannes, und bläst nicht, sondern singt — möchte ich sagen — auf seinem Instrumente. Sehr interessant war auch die Leistung der reizenden, liebenswürdigen Melanie, welche die Harfe mit einer Zartheit und einem Ausdruck zu behandeln versteht, daß sie sich die Herzen aller Zuhörer und die einstimmigste Anerkennung aller Kunstkenner erwarb."

(Erst Schneider, dann Orgelbauer). Im Kloster Osseg bei Teplitz ist eine neue Orgel erbaut worden. Der würdige Tomaschek in Prag liefert in der dortigen Zeitung „Ost und West" einen Bericht darüber und führt darin an, daß der Erbauer dieser Orgel früher Schneider gewesen sey. Der Name desselben ist Johann Feller. Schon als Knabe von 8 Jahren soll derselbe entschiedenes Talent zum Orgelbau an den Tag gelegt haben, indem er z. B. schon damals ein Kästchen mit Pfeifen und Tasten verfertigte, das den Schulkameraden vielen Spaß bereitete. Indeß halste der Vater ihm gleichwohl die Schneiderei auf, und erst, als derselbe todt war, durfte und konnte der gehorsame Sohn Nadel und Bügeleisen wegwerfen und einer Kunst sich widmen, in welcher er nun wirklich Ausgezeichnetes leistet. Feller lebt in Königswald bei Teplitz und soll außerordentlich viel zu arbeiten haben.

(Aechtheit einer Geige und die französische Jury). Der Pariser Violinist Haumann verkaufte an unsern Landsmann Panofka dort eine Geige für 8000 Frcs. unter der Zusicherung, daß dieselbe eine ächte Guarnerio sey. Einige Zeit später glaubt Panofka die Ueberzeugung gewonnen zu haben, daß letztere Aechtheit in Zweifel gezogen werden dürfe, und verlangt Annullirung des Kaufs wie die Kaufsumme zurück. Haumann will nicht darauf eingehen, and die Sache kommt zum Prozeß. Der Pariser Gerichtshof bestellt drei Sachverständige; diese erklären das Instrument für ächt, nur glauben sie einige spätere Ausbesserungen zu bemerken, welche nicht die Hand eines Guarnerio verriethen, und darauf hin entscheidet dann der Gerichtshof, daß — der Kaufvertrag als null und nichtig angesehen werden müsse. Begreiflich ist Haumann damit nicht zufrieden und hat auf Anrathen vieler Künstler und Dilettanten den Weg der Appellation an eine höhere Instanz ergriffen.

(Neue Oper von Pacini). Neapolitanische Blätter berichten in begeisterter Weise über den glänzenden Erfolg, welchen die neuste Oper des Cavaliere Pacini „la Saffo" bei ihrer ersten Aufführung auf dem S. Carl-Theater davon getragen habe. Einen wahren Triumph habe das Werk gefeiert; mehr als 20 Mal sey der Componist mit dem Dichter (Cammarano) hervorgerufen worden, und auch der allerhöchste Hof habe in den Enthusiasmus des zahlreichen Publikums eingestimmt. Besonders sey die Musik wahrhaft schön zu nennen. Eine Wiederholung der Aufführung folgte sogleich, und der Beifall war wo möglich noch stürmischer — versichern nämlich jene Zeitungen.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



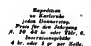
Jahrbücher

des

deutschen National-Vereins

für

Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. *Nr.* **7.** 18. Februar 1841.

Kritik.

Kjöbenhavn hos Lose ed Olsen: Ravnen. Trylle-Opera i tre Acter, af J. P. E. Hartmann. Op. 12. Texten af H. C. Andersen. Arrangeret for Pianoforte af Componisten.

Auch unter dem deutschen Titel:

Leipzig bei Fr. Kistner: Der Rabe. Zauberoper in drei Aufzügen. Text von H. C. Andersen, Musik von J. P. E. Hartmann. Clavierauszug vom Componisten. Op. 12. Pr. 6 Rthlr. oder 10 fl. 30 kr. rhein.

Noch sind es keine hundert Jahre, daß Dänemark überhaupt nur eine Oper, vielweniger eine eigene nationale dramatische Musik hat. Musik machte seit den Zeiten der Reformation dort einen Gegenstand des Unterrichts, und in den öffentlichen Schulen sogar, aus, und so wenig das dänische Volk, als solches, geneigt war, dem deutschen Nachbar auf innigere Weise sich zu nähern, schloß der leitende und Cultur fördernde Theil sich immer mehr doch, und wenn unwillkührlich vielleicht auch oder gezwungen durch die lebhafter werdenden Handelsverhältnisse, deutschen Verhältnissen an, so daß vor jedem andern nordischen oder östlichen Reiche Dänemark bereits im sechszehnten und noch mehr im siebenzehnten Jahrhunderte seine eigene Literatur und auch in den schönen und Kunst-Wissenschaften schon manches Eigene geleistet und sich geschaffen hatte. Nur mit der dramatischen Musik wollte es nie recht vorwärts gehen, und läßt sich auch nicht leugnen, daß die allerdings vom besten Willen beseelte Regierung eines Friedrich V., unter welchem zuerst Copenhagen ein Orchester und eine Oper zu sehen und zu hören bekam, vielleicht Anfangs nicht gerade die wirksamsten Mittel zu deren Aufnahme anwandte, indem sie einen weniger praktisch tüchtigen denn theoretisch gelehrten Mann (Scheibe) an die Spitze des ganzen Unternehmens stellte, so muß doch zugestanden werden, daß nachgehends Wille, Zeit und Mittel, zu einem glänzendern Ziele zu gelangen, ebenfalls genugsam wieder vorhanden waren, namentlich der erste fast niemals fehlte, und man gleichwohl in der Regel mit Erborgtem und Umgeformtem sich dergestalt behelfen mußte, daß jedes Element derartiger Musikcultur, das im Herzen des Volkes vielleicht schlummerte, niemals eine auch nur einigermaßen fruchtbringende Nahrung daraus zu schöpfen vermochte. Natürlich entstand dadurch einerseits dann auch eine Ueberschätzung des Fremden, und ich will recht gerne Unrecht haben, sobald man mich eines Andern überzeugt, wenn ich glaube, daß diese Ueberschätzung eben die Schuld trägt, warum selbst die wenigen Zeichen eigener und ächt dänischer dramatischer Musik, welche in neuerer Zeit hie und da zum Vorschein kommen wollten, doch niemals zu einem vollständigen Gedeihen zu gelangen vermochten. Kaum Halm geworden, verdorrte auch schon wieder die Pflanze, welche bei rechter Pflege zum starken Baum herangewachsen wäre, unter dessen weiten Zweigen das Volk sich wiedergefunden hätte. Daß man das Uebel nicht selbst gefühlt hätte, kann ich nicht sagen; im Gegentheil liegen Beweise genug vor, daß mit vollkommen richtiger Würdigung unseres ganzen Kunstinteresses die Regierung stets bemüht war, dem Volke, der Nation einen größern und innigern Antheil an den Einflüssen dramatischer Musikübungen zu verschaffen, wenn sie die Mittel, welche sie dazu anwandte, nur stets auch in einen bessern Einklang mit sich selbst zu bringen gewußt hätte. Man hielt die Gegenwart so vieler und fast lauter ausländischer Künstler für das Haupthinderniß, und meinte um solchen Zweckes willen die Ausübung mehr eigenen Talenten und Kräften anheimgeben zu müssen. Die Ansicht war gewiß die richtigere, aber daß man den Italiener Siboni an die Spitze der zu dem Behufe errichteten dänischen Sängerschule stellte, war gewiß keine eben so richtige Ausführung. Der ganze dänische Organismus, die ganze dänische Natur liegt dem in seiner Kunst verkörperten Wesen des Italieners so fern, daß, jenen in diesem erstarken lassen zu wollen, nothwendig hundert und mehr schöne Talente verloren gehen müssen, ehe auch nur e i n e s einmal zu einiger Produktivität gelangt. Kuhlau war der Erste, welcher eine wirkliche, eine ächt dänische National-Oper schrieb. Ihr Erfolg hätte den Weg zeigen sollen; aber ich weiß nicht, hat man gefürchtet, mit dessen Betreten einen zu engen Kreis seiner Wirksamkeit sich zu ziehen, oder hat man über lauter Bewunderung und Studium ausländischer Formen, die hier so wenig Muster und Bild seyn können, die reine, anspruchslose, weiche Gemüthlichkeit, jene rührende, Alles durchdringende Wehmuth, welche wahrlich die Poesie nicht erst hinträgt auf das wasserbespülte Eiland, und die so ganz den innern Charakter, den Seelenton des naturkräftigen Dänen bezeichnen, vergessen? — Kein Land des gesammten

musikalischen Europa's, selbst Rußland, Polen, Ungarn und Schweden, als die in dieser Beziehung ärmsten Länder, nicht ausgenommen, ist so arm an eigentlichen Nationalopern als Dänemark, und doch geschieht für die Musik überhaupt, und namentlich für Cammermusik, durch Vereine und andere Institute in keinem der genannten Länder wieder so viel und dieses Viel mit so vielem aufrichtigen Eifer als eben in Dänemark. Hier ist der Wille eine That zugleich, während andern Orts die That in der Regel erst aus dem Willen erwachsen muß. Auch die vorliegende Oper von dem um dänische Musik und überhaupt Kunstcultur so höchst verdienten Cammersecretair rc. Hartmann in Copenhagen ist keine eigentlich dänische, nicht ächt dänischer Natur, so unbedingt sie sich dieser doch mehr wieder nähert als irgend eine andere, aus neuerer Zeit uns bekannte, und dadurch immer einen besondern Vorzug für sich anspricht. Ich will, ehe ich weiter in dieser meiner Betrachtung fortfahre, zu der mich das Interesse hinriß, das die Oper bei näherer Prüfung in mir erregte, die Geschichte ihrer Handlung zuvor mittheilen.

Durch Zauberkünste ist Millo, Fürst von Frattombrosa, seiner Sinne beraubt worden, weil er, der Jagd sehr zugethan, in einem Walde vor einem weißmarmornen Grabmal einen Raben geschossen, dessen Blut auf jenen Marmor fiel, und nicht eher soll er den Verstand und die Ruhe des Herzens wiederfinden, bis er eine Frau gefunden, „deren Haut so blendend weiß als der Marmor, deren Wangen und Lippen so roth wie des Raben Blut, und deren Locken so schwarz wie des Raben Feder." Das Volk ist darüber sehr betrübt, noch mehr aber des Fürsten Bruder, Jennaro, und alle Welt wird ausgeforscht, irgendwo ein solches Weib zu finden, — vergebens. Doch endlich erfährt Jennaro von der Tochter des mächtigen Zauberers und Fürsten von Damascus Norando, Armilla mit Namen, daß sie schön genug sey, den Bruder, den Fürsten, aus des Zaubers Fesseln zu erlösen, und sofort ist er entschlossen, selbst kostete es sein Leben, das Mädchen in seines Bruders Arme zu führen. Er segelt nach dem Lande des Zauberers. Bei seiner Ankunft ist Noranda (erster Akt) glücklicher Weise gerade abwesend in seines Zaubers besonderm Reich, in einer Berghöhle, wo die Elementargeister in voller Wirksamkeit sich befinden, Gnomen hämmern (erste Scene), Elfen der Quelle in verschiedenen Gruppen sich der Wellen Abenteuer erzählen und Sylphen und Salamander lustig durch einander springen, während die Elementargeister Norando preisen und Geschenke ihm bringen im kräftigen Chor. Jennaro benutzt den Augenblick, läßt landen, obschon es donnert und wettert (zweite Scene), und während Matrosen ihre Zelte am Ufer aufschlagen und lustige Lieder dabei singen, wird im Lande die Kunde verbreitet, ein Kaufmann sey angekommen mit den köstlichsten fremden Waaren. Jennaro ist selbst nach Damascus gegangen, den Hof zur Einsicht seiner Vorräthe einzuladen, mittlerweile auch der alte närrische Schiffscommandant Pantaleone seine eignen Betrachtungen in Liedchen und Declamationen anstellt über die besondere Art der ganzen Expedition. Armilla ist zwar allein, doch von der Neugier Macht getrieben, beschließt sie, das Schiff zu besteigen und selbst die Kostbarkeiten anzusehen, unter denen ja auch Etwas seyn könnte, das den Vater bei seiner Rückkunft erfreute. Aber welcher Schrecken! als sie kaum den zweiten Fuß auf dem Schiffe hat, werden Anker und Segel gelichtet, und vorwärts geht es auf Pantaleones Befehl nach Frattombrosa's grünen Küsten. „Ich Unglückliche, in eines Corsaren Hand!" — Vorwürfe und Verzweiflung auf der einen, Liebesbitten und Liebesflehen auf der andern Seite, als Jennaro endlich (dritte Scene, Duett) mit der glücklich gefangenen Braut und Erlöserin ans Land steigt. Jetzt legt sich der Zorn bei der Schönen bald, als sie des Räubers Ursache und Zweck erfährt, und als sie hört, daß nicht Corsaren-, sondern einer Königlichen Hoheit Hände sie führen wollen in die Arme eines fürstlichen Gatten. Nur des Vaters Zorn noch fürchtet sie und läßt ihn drohend auch Jennaro fürchten (vierte Scene, Arie), denn „unversöhnlich, hart und kalt" ist sein Herz, und wirklich auch hatte Norando, als er den Raub erfahren, des Zaubers fürchterlichste Rache geschworen. Gleichviel! Jennaro verläßt der Muth nicht, und je glücklicher alle Umstände zusammenzutreffen scheinen, desto mehr auch noch steigert sich derselbe. Da kömmt auf einmal (fünfte Scene) der alte Pantaleone, der während der vorigen Scene mit Spazierengehen sich vergnügt hatte, herbeigelaufen, und hat von einem reisenden Jäger das schönste Pferd und einen Falken spottwohlfeil gekauft, welcher vier Thiere auf einmal und in einem Fluge vor seinen Augen gefangen. Eine Mähr, wenn er es nicht gesehen hätte. Welche Freude wird das seyn für den jagdliebenden kranken König! Im Stillen schon zählt der Alte die Orden und andere Ehren, die ihm dafür müssen kommen, denn sofort ja werden Pferd und Falke dem Prinzen Jennaro geschenkt, der alle seine Wünsche nun erfüllt wähnt (Finale) und glückselig sich preist in der Hoffnung, des Bruders Bann zu lösen. Uebrigens soll so ganz wohl es ihm doch noch nicht dabei werden. Drei Meerweiber erscheinen und melden ihm, ja Pferd, Falken und Jungfrau dem Bruder nicht zu bringen, denn Alles kamme von Norando, der Falke werde seinen Schnabel in des Königs Herze stoßen, das Pferd ihn abwerfen und tödten, und die Jungfrau — — Vampyre würden nach der Hochzeit des Bräutigams Blut aussaugen, er selbst aber, Jennaro, sofort zu einem Marmor werden, wofern er die Gefahr nur einmal dem König verrathe. Schrecklicher Gedanke! Zweifel, Angst und Sorge, Furcht und Hoffen — Alles stürmt jetzt durch einander in des braven Jennaro Brust, und kaum daß er Notiz zu nehmen vermag von dem Jubel des herbeigeeilten Volkes, das ihn und seinen Fürsten im feurigsten Triumphgesange preist. Indessen ist man im Schlosse (Zweiter Akt) zu Frattambrosa sehr gespannt auf die Ankunft Jennaro's und seines Gefolges. Brighella und Truffaldino (siebente Scene), mit seinem Riesenfernglase, sitzen im Saale und schauen weit umher in die Ferne. „Wenn nur auf das große Glück nicht sogleich ein noch größeres Unglück wieder folgt!" — „Dann packe ich ein", meint der kecke, naive Brighella und singt sich ein artig Liedchen. Da haben wir's: (achte Scene) kaum ist Jennaro angekommen, Millo, der König glücklich durch Armilla's liebendes Erscheinen von seinem Wahnsinn geheilt,

so stößt Jennaro auch einen Dolch in des Falken Brust, haut dem Pferde die Vorderfüße ab, und Armilla — ihre Vermählung sucht er zu hintertreiben. Der Mensch ist toll oder ein Verräther! ja, ein Verräther (9. Sc.), der selbst Armilla liebt, und wenn er seine Unschuld nicht beweisen kann, sterben muß. (Scene und Arie des Millo). Am Ende liebt auch Armilla ihn?! — Doch da erscheint sie und ihr engelreines Auge kann nicht lügen, ihre liebend Wort nur Wahrheit seyn (10. Sc.: Duett zwischen Armilla und Millo). Betheuert nach Jennaro's Unschuld sie, — o wäre es wahr! Jennaro kommt (11. Sc.): versteckt sich Millo dann und hört lauschend seine Rede zu Armilla. Unglücksel'ges Wort! das ihm entfährt, die Vermählung koste einem von den Brüdern das Leben! Wie läßt sich anders deuten das, denn als Verrath? — Tod ihm (Finale) und kein Flehen bricht des Urtheils Wort, außer die Mißdeutung werde bewiesen. Unmöglich! nicht wollen aber soll deshalb des Bruderherzens Treue; gerettet muß Millo werden; die Hochzeit geht mit aller Pracht und Herrlichkeit vor sich; aber aus dem Gefängnisse auch, in welches Jennaro geschleppt wird, führt ein unterirdischer Gang zu dem Vorsaal des fürstlichen Schlafgemachs, wenn halbverfallen auch, das Schwert und die Hände müssen den Weg dem Muthigen bahnen. Groß ist die Mühe, doch gelangt er endlich in Wahrheit durch diesen Gang zum Ziele (dritter Akt); tanzend und singend im lustigen Chor trifft er (13. Sc.) die Vampyre schon versammelt, und als ihr tödtliches Werk sie wollen verrichten, stürzt mit mächtigem Arm er auf sie ein (14. Sc.), und verschwinden sie, so erwacht doch auch Millo, und Jennaro mit blankem Schwerdte vor sich stehen sehend, kann kein Zweifel mehr bleiben über seine Absicht (15. Sc.); Wachen werden gerufen und kommen (16. Sc.), führen den Rasenden, jeder Betheurung ungeachtet, zum Gericht; so sey's denn! muß einmal sterben er, so will er es doch nicht in des Bruders Haß, erzählt die Geschichte, deren Wahrheit sich darthut in der Prophezeihung Erfüllung. Jennaro wird zum Marmor; Millo stürzt verzweifelnd vor dem Bilde nieder; Norando, des Zaubers Schöpfer, erscheint; „hier ein Dolch, stoß in deiner Gattin, meiner Tochter, Brust ihn, daß deren Blut den Marmor wieder röthe; und Jennaro ist erlöst"; nein — die Liebe hält die Hand, und der Verzweiflung Lohn läßt lieber sie tragen; „kann mit solchem Opfer ich des theuern Gatten Ruh' erkaufen, so" — — Armilla will selbst sich ermorden, als diese Liebe doch des harten Zaubrers Herz erweicht, und auch ohne dies Opfer er des Bannes Fesseln löst (Finale): Leben ergreift wieder den Stein, Armilla und Millo liegen entzückt sich in den Armen, und unter dem Jubel des Volkes findet Jennaro seinen Himmel in der Rettung vollbrachtem Werk.

Das die Geschichte der Oper oder der Inhalt ihrer Dichtung. Fassen wir in ihrem Ganzen sie auf, so kann nicht geleugnet werden, daß alle Anforderungen durch sie erfüllt werden, welche überhaupt wir an das Sujet eines Singspiels zu machen berechtigt sind, dessen eigentliches Gebiet ja immer das Wunderbare nur ausmacht, welches durch die Darstellung nur in das Bereich des Wahrscheinlichen herübergezogen wird, und in dem musikalischen Gewande der Darstellung eben dazu seine Vermittlung findet; aber mehr noch — der ganze Stoff, der zu so mancherlei außerordentlichen dramatischen Effekten Gelegenheit giebt, trägt auch ein Gepräge an sich, das ganz und gar geeignet war, den Componisten unwillkührlich gleichsam zu der Schöpfung eines ächt dänischen Opernwerks hinzuleiten. Der Anklang an die dem dänischen Volke eigenthümlich innewohnende nordische Sagenpoesie, das Entfernen des Schauplatzes nach entlegenen und nur in der Fantasie lebenden Gegenden, und doch das Annähern seiner Bilder auch wieder an bekannte Gegenwarten, — alles dieses mußte, wie an sich gefallen, so den Componisten gewissermaßen nöthigen, auf gleich vermittelndem Wege eine eben sowohl die Gesetze der Kunst als die Anforderungen seines Volkes befriedigende Musik zu Tage zu fördern, und ich will auch nicht sagen, daß ihm solches Ziel ganz und gar entgangen wäre. Durch die ganze Oper mit ihren gar häufigen Mollklängen zieht sich ein Ton hin, so weich und ergreifend wehmüthig, wie wir nirgends ihn wiederfinden, denn in den Weisen nordischer und namentlich dänischer Völker. Jene Gesänge der Matrosen, das Lied des alten Pantaleone, des neckischen Brighella, sie sind — ich möchte sagen ganz dänischer Natur, und es würde vielleicht wenig Umänderung kosten, um nicht sofort sie in den Mund des Volkes zu bringen; doch andrer Seits auch wieder spricht, namentlich in den Ensemblestücken, in den Chören, in dem Festtanze und Festmarsche ein so offenbares Streben nach französischem Pompe sich aus, daß eben so gut ein Auber für die große Oper in Paris diese Harmonien und Melodien geschaffen haben könnte, denn ein dänischer Tonsetzer für die Hallen unweit „Kongens Nytorv", und das allein eben ist es, was ich tadeln möchte an der Oper und was — wie ich glaube — ihr einen nur geringen Theil jener Charakterfestigkeit verleiht, nach welcher — meiner Ansicht nach — der dänische Componist vor jedem andern nothwendig streben sollte, wenn ihm darum nämlich zu thun ist, daß seinem Lande endlich einmal auch eine wahrhaft eigene und eigenthümliche Nationaloper geschaffen werde, die sicher das einzige Mittel wäre, auch außerhalb der Residenz, in den schönen Inselstädten Fünens, Laalands ꝛc., der dramatischen Musik den Eingang zu verschaffen, der möglich macht, auch das Volk als solches alle Wohlthaten und Wirkungen dieser Kunst genießen zu lassen. Mit großer Wahrheit sind die Chöre gearbeitet, namentlich jener unisonische der Vampyren im Vorgemache des Königs Millo (im dritten Akte), und eben so läßt sich auch den einzelnen Charakteren, sobald wir sie lediglich vom Standpunkte der Handlung und Scene aus auffassen, schlechterdings kein Vorwurf machen. Des Jennaro's ganz in Liebe, Standhaftigkeit und Treue aufgehende Natur ist trefflich gehalten in dem mittlern Tenor, und scheint Millo auch ein weiteres Stimmbereich angewiesen zu seyn, als wir in solcher Situation vorauszusetzen meinen, so ist der Umfang doch auch nicht so groß, daß ein guter Bariton ihn nicht bequem durchschreiten könnte. Wirklich dramatisch schön und gut gearbeitet läßt sich wohl jene Scene und Arie im zweiten Akte „Wer kann die Schmerzen lindern?" nennen, wie sein Duett mit Armilla (ebenda) „Liebe deine Allmacht thronet." Gewandte Schauspieler und Sänger müssen in diesen beiden

Parthien, des Millo und Jennaro, überall große Triumphe feiern. Ergreifende Scenen sind ihnen geboten. Anstrengend und weniger dankbar, bis auf den letzten Akt, wo sie tiefer eingreift auch in die lebendige Handlung und nicht blos den leidenden Theil dieser (wie bis dahin) ausmacht, ist wohl die Parthie der Aemilla, deren durchweg hohe Gesangzüge das sonst so wirksame lyrische Element zu schwächen scheint, das über dem ganzen Wesen dieser Rolle sich ausbreitet. Bei der ersten Anlage der Oper schwebte dem Componisten wohl vielfach unser C. M. v. Weber vor, denn finden wir denselben auch nicht gradezu benutzt, so liegt in der ganzen Behandlungsweise des Stoffes doch so viel Verwandtes, daß wir unwillkührlich bald an dessen Oberon, bald an Freischütz erinnert werden, und ich fast glaube, daß um dieses Umstandes willen und von dieser Seite her die Oper selbst auf deutschen Theatern vielen Beifall finden würde, um so verlässiger, als in die Gemüthlichkeit, welche den Grundstein des gesammten Wesens derselben ausmacht, doch auch ein gewisses effekt- und thatenreiches Leben eingreift, das in den schönsten Bildern das sinnliche wie das geistige Auge vollkommen befriedigt, — so vollkommen, daß ohne Zweifel eben darin auch der Fels wohl lag, an welchem des Componisten Absicht, eine ächt dänische Oper zu schaffen, scheiterte, indem grade hier jener Reiz der Nachahmung ausländischen Pompes, welcher das Charakteristische nationaler Innigkeit unverhinderlich verwischen mußte, nur zu verführerisch und kräftig sich ihm aufdrängte; und um so verlässiger, als auch in der äußern Form und in der Zusammenstellung der Charaktere eben die Bedingungen erfüllt worden sind, welche vornehmlich wir Deutsche an eine Oper der Art stellen. In dieser Beziehung reihet sich das Werk der Zauberflöte oder der Entführung von Mozart an: eine gleiche Mischung der Farben, und eine gleiche Mannigfaltigkeit und Abwechselung in der Folge der einzelnen Scenen. Die deutsche Uebersetzung betreffend, welche zu dem Behufe dem dänischen Urtexte auch sofort untergelegt wurde, ist dieselbe bisweilen wohl etwas zu frei gehalten, und würde ein treueres Anschließen an jenen vielleicht eine bessere und sangbarere Sprache noch zu Tage gefördert haben. So wird „Underligt mit Hjerte slaaer" übersetzt durch „Sonderbar (?!) sich hebt die Brust", statt wörtlich „Wunderbar das Herz mir schlägt"; „Vi vaee Brödre fôe i Fryd og Smerte" wird wiedergegeben durch „Wir waren Brüder ohne Scheu und Wanken (?!)" statt wörtlich durch „Wir waren Brüder einst in Freud' und Leiden"; „In Gläde og Lycke vil slynge sin Ranke am Kjärligheds Boe" wird übersetzt durch „In Jubel und Freude, es bringt seinen Glückwunsch die jauchzende Schaar" (!!) statt wörtlicher: „In Seegen und Glücke mög' winden den Kranz um der Liebenden Bund"; und so hundert andere Fälle mehr. Ueber Behandlung der Instrumente im begleitenden Orchester läßt sich natürlich nach dem Clavierauszuge nicht urtheilen. So viel aus diesem zu ersehen aber, scheint die ganze Begleitung nicht gewöhnlich, sondern eingreifend und effektreich gearbeitet zu seyn, und müssen namentlich die melodramatischen Parthien in dieser Beziehung hervorgehoben werden, so gerne wir hie und da, z. B. bei Gewitter und derartigen Scenen, ein geringeres Maaß der objektiven Malerei bemerkt haben möchten. Eben so ist die Ouverture, welche im Clavierauszuge vierhändig arrangirt wurde, nicht die gewöhnliche Musterchaete, sondern ein wirklich propädeutisches selbstständiges Werk, das eine vortreffliche Rhetorik des Componisten im rein instrumentalischen Gebiete voraussetzt, und glauben wir demnach das Recht zu haben, vom Standpunkte der Kunst überhaupt, und nicht blos von dem nationalen Erzeugnisses aus, die gesammte Oper immer zu den besseren ihrer Gattung neuerer Zeit zählen zu dürfen, welchen gleichen Ruf dieselbe auch in Copenhagen bei ihrer Aufführung davon getragen haben muß, da die Herausgabe und der Druck des Clavierauszuges von dem dortigen Musikverein besorgt wurde.

Schilling.

Mainz bei Schotts Söhnen: *Deuxième Trio pour Piano, Violon et Violoncelle*, dédié à son Ami Henry Ravina par *N. Louis*. Op. 89. Pr. 4 fl. 12 kr. rhein.

Es ist dies keines jener sogenannt gearbeiteten Trios, sondern blos eine recht artige Clavierpiece mit Begleitung der Violine und des Violoncells, in welcher manche wackere und sinnreiche Gedanken vorkommen und die nicht ohne verständige Folge dieser Gedanken zusammengestellt wurden, aber die gleichwohl doch jedes höhern Kunstwerthes ermangelt, wenigstens glaube ich nicht, daß ganze Reihen von chromatischen und dergleichen Figuren, wie zergliederter Accorde, Octavensprünge rc. sonderlich viel Schönheit noch zu athmen vermögen. Der erste Satz (E-dur, Maestoso) ist unstreitig der am meisten gelungene. Das Scherzo (E-Moll 3/4) wurde wohl in mehr als blos launigen Augenblicken erfunden, und da konnte es leicht kommen, daß der Scherz im hüpfenden Tanze sich gefiel, der nach neuestem Zuschnitt ja ebenfalls von ungewöhnlicher Länge seyn darf, ganze Garnituren und Guirlanden von Rhythmen in sich einschließend. Der sinnreichste, wenn auch am wenigsten gut gearbeitete Satz erschien Referent der letzte, das Andante finale (E-dur C). Dilettanten und überhaupt Clavierspielern mittlerer Fähigkeiten ist indeß das Stück zur Unterhaltung immer bestens zu empfehlen, und die fleißige Tochter oder das Söhnchen, das es zu seinem Spiel brachte, wird Papa und Mama immerhin viel Freude damit machen.

Ebendaselbst: *Deuxième Trio pour Piano, Violon et Violoncelle*, dédié à Mons. Louis Viardot par *Henri Reber*. Op. 12. Pr. 4 fl. 12 kr. rhein.

Werthvoller als das so eben angezeigte scheint mir dieses Trio, indem nicht allein die Gedanken in mehr wirklich musikalischer Natur, tiefer, sinnvoller hervortreten, sondern ihre ganze rhetorische Behandlung dann auch auf mehr kunstwissenschaftliche Weise geschehen zu seyn scheint. Es ist sowohl mehr höhere Lebendigkeit und Kräftigkeit des Geistes in dem Werke, als überhaupt auch mehr wirkliche Musik und musikalische Arbeit, die auch die Violine und das Violoncelle nicht etwa als blos zufällig nebenher gehen läßt, sondern ihnen keinen geringen wesentlichen Antheil an der Gestaltung des Ganzen einräumt. Wohl bemerkt sage ich dies Alles nur vergleichungsweise

und will ich damit keineswegs dem Werke unbedingt schon eine höhere Stellung unter verwandten Kunsterzeugnissen überhaupt einräumen, welche es sicher auch nicht anspricht, so gewiß es anderer Seits wieder kein billiges Auge als ein ganz gewöhnliches Produkt ansehen wird. Der erste Satz steht in Es dur, fängt vielversprechend an, und brächte auch nicht Wenig, wenn der Componist nur die Stereotypie der arpeggirten und tremolirenden Figuren über oder unter dadurch höchst matt erscheinenden Melodien in dem Clavierpart sich hätte versagen können. Einzelne Momente beweisen, wie eine weit reichere Erfindung ihm zu Gebote steht und besserer als blos solch' trivialer Gedanken sein künstlerischer Geist fähig ist, und im folgenden Andante, das der Componist nur Doucement zu überschreiben beliebt (As-dur 3/8), erhebt sich dieser sein Geist auch aus solcher Gewöhnlichkeit, so daß wir festes Vertrauen fassen, das im Scherzo (un peu animé blos überschrieben) sich steigert, und im Finale (Très accentué, sans vitesse) vollkommen gerechtfertigt werden würde, wenn hier nicht ein Haschen nach Effekt dem guten Zusammenhange der Ideen wieder einigen Abbruch thäte. Uebrigens wünsche ich dem Trio das beste Glück, und unter den gebildeten, oder vielmehr geschickteren Dilettanten wird es ihm um seiner gefälligen, wenig schwierigen, und doch auch nicht gewöhnlichen Ausarbeitung willen, schwerlich an Theilnahme fehlen, wobei ein guter Musiker vorher aber die Stimmen sorgfältig durchgehen mag, da an Druckfehlern kein sonderlicher Mangel vorhanden zu seyn scheint.

H . . .

Von der bei C. F. Peters in Leipzig erscheinenden, so höchst werthvollen und daher alle Achtung vor dem Verleger jedem aufrichtigen Musikfreunde einflößenden Gesammtausgabe der Sebast. Bach'schen Werke hat jetzt die zehnte Lieferung die Presse verlassen, welche sechs große Sonaten für Clavier und Violine enthält, nämlich die in H-moll, A-dur, E-dur, C-moll, F-moll und G-dur. Jeder Sonate und ihren einzelnen Theilen ist von den würdigen Meistern Klengel und Lipinsky auch das Tempo mittelst Metronomzeichen, Fingersetzung und Bogenführung zugefügt worden, und die Correctur besorgte nach einer alten Handschrift Hauptmann, so daß wir hier eine der ächtesten wie vollständigsten Ausgaben dieser Sonaten erhalten, die Bach bekanntlich in den Jahren 1718 — 1722 componirte, als er noch Capellmeister des Fürsten von Anhalt-Cöthen war, und die durchgängig fugirt sind. Der Preis 4 1/2 Rthlr. oder 7 fl. 54 kr. rhein.

Breslau bei Cranz: Trauer-Ode zum Gedächtniß Ihrer Hochseligen Majestäten der Königin Louise und des Königs Friedrich Wilhelm III. von Preußen, für eine Singstimme mit Begleitung der Blase-Instrumente componirt von Joseph Schnabel, Domcapellmeister. Partitur. Pr. 12 ggr.

Es ist diese Ode das zweite von Schnabels nachgelassenen Werken, das im Druck erscheint. Sein Sohn, August Schnabel, Musiklehrer am katholischen Schullehrer-Seminar zu Breslau, ward zur Herausgabe dadurch veranlaßt, daß die Ode am 19ten July v. J. in der Cathedrale zu Breslau wieder gesungen ward. Der verstorbene Componist nämlich hatte sie im August 1810 eigentlich auf den Tod der Königin Louise von Preußen gesetzt. Durch jene Wiederholung ward auch Se. Maj. der jetztregierende König von Preußen veranlaßt die Dedication des Werks allergnädigst anzunehmen, so wie dieselbe eine tiefe Wirkung bei der ersten Aufführung voraussetzt, über welche indeß auch Niemand wohl länger in Zweifel bleiben wird, welcher nur einmal der Composition gehörige Aufmerksamkeit widmete. Sie steht in C-moll, C, und beginnt mit einem höchst feierlichen Chore: „Klinget, bange Trauertöne, bei dem neuen großen Schmerz; weinet, Preußens edle Söhne, tief verwundet ist das Herz.“ Nun tritt ein ergreifendes Solo (ohne Begleitung) ein: „denn die (der) Holde ist entschwunden aus dem hohen Königsaal.“ Die Instrumente schlagen vor, und ein Tutti greift abermals ein: „schmerzumflort sind nun die Stunden für des treuen Volkeszahl“, bis nach dergleichen mehrmaligem Abwechseln der Solo- und Chorstimmen endlich im Schlußsatze beide neben einander gehen und zum wirkungsvollsten Gesange sich verbinden, den der Instrumentenchor nur begleitet in mehr einzelnen, aber charakteristisch wahren Schlägen, als im legaten Spiel.

Leipzig bei C. F. Peters: *La belle Bergère.* Pièce pour le Violoncelle avec deux Violons, Viola et Basse ou de Pianoforte, composée par *Bernhard Romberg.* Oeuv. 68. Pr. av. Quat. 1 Rthlr. 2 ggr. av. Pfte. 20 ggr.

Kaum daß ich hätte glauben können, Bernhard Romberg würde seine Muse auch zu solch' lieblichen Charakterbildern noch erheitern mögen. La belle Bergère stimmt in ihrer idyllischen Unschuld ein gar neckisches Schäferliedchen an, und will nett und modern seyn nach neuestem Schnitt; doch bald merkt sie, daß solch' Coquetterie ihr gleichwohl nicht ganz ansteht, und wirft sich somit flugs wieder in ihr reinlich ländliches Kleid, in welchem auch gemüthvollere Landweisen ihr treuer wieder einfallen. Romberg mag sich bemühen wie er will, für das Buch des Tags zu schreiben, er kann nicht aus sich selbst heraustreten, und wahrlich wäre es auch kein Gewinn, wollte er durch die Macht des Willens etwa erzwingen, was die edle Natur ihm versagt hat. Sehen wir den Anfang der Composition an, so sollten wir das Erste fast vermuthen, doch da der Wille nicht lange darauf nachgiebt der Bestimmung, so ist das Ganze eine gar gemüthliche Pièce geworden, in welcher sich in Wahrheit ein reines frohes Idyllenleben abspiegelt, und die sich als ein sehr dankbares Solostück auch herausstellt, da der Componist um der Lieblichkeit und Nettigkeit des Gemäldes willen auch hie und da manch' neuestes Virtuosenkunststückchen nicht verschmäht hat, ja die zarte Sehnsucht sogar in süßen Flageolet-Passagen sich aushauchen läßt, so wenig dies in den Grundcharakter des ganzen Bildes eigentlich passen will. Technische Schwierigkeiten sind nicht da, und wo hie und da einmal die Applicatur zweifelhaft seyn könnte, hat der Componist solche selbst angezeigt; doch der Vortrag erfordert außerordentliche Delicatesse.

Mainz bei B. Schotts Söhnen: *Six Caprices pour le Piano* sur la Romance de l'Opera „le Sherif" de F. Halevy, dedié à Mr. J. Moscheles par *Stephen Heller.* Op. 17. Pr. 1 fl. 30 kr. rhein.

Caprice — ja! solche sind diese sechs Variationen über die bekannte und beliebte Romanze Halevy's, und zwar Capricen im ganzen Sinne des Wortes und nach dem allerneuesten Zuschnitte, wie ein Thalberg oder Liszt ein solch' einfach kurzes Thema verarbeiten würde. Referent gebraucht das Wort verarbeiten absichtlich hier; die Melodie der Romanze muß und soll unerläßlich überall herausgeschnellt werden, und dann drunter und drüber mögen die übrigen Finger zusehen, wie sie die — ob nun mit oder ohne Zusammenhang, einerlei — aufgestapelten allerhand andern harmonischen und melodischen Figuren noch herausbringen. Kleinen Händen und blos mittlerer Fertigkeit (nach dem heutigen Maaßstabe gemessen) wird schwerlich es möglich werden. Die erste Caprice oder vielmehr gleich das Thema, das sofort als Caprice gelten könnte. (E-dur) giebt mit Arpeggiaturen voll auf zu thun; die zweite oder hier erste mag als Uebungsstück das Eindringen der Hände fördern und sicher stellen; die zweite und dritte (um den Nummern zu folgen), welche noch am leichtesten zu spielen sind, nützen in solcher Weise vielleicht zum Spannen und präcisen Einsetzen der Hände; aber die vierte! — welch' seltsame Rhythmisirung oder Semiotik! — Warum erschweren, was nicht so schwer ist? — Das ganze Stück besteht aus Triolenfiguren, in denen durchgängig fast die zweite Note um der Melodie willen besonders accentuirt werden soll, und dennoch schreibt Hr. H.

z. B.

warum nicht gleich so:

Ja wie finden Stellen wie diese:

u. s. w.

welche sich, genau genommen, gar nicht ausführen lassen. Warum Etwas unnöthiger Weise erschweren, was sich doch auf dem Instrumente nicht so erreichen läßt, als der Wille möchte? — Die fünfte Caprice schließt sich im Charakter der zweiten an, und dürfte für die Uebenden denselben Vortheil wohl haben. Die sechste Caprice endlich — sie bildet den Schluß und mußte daher das Non plus ultra von Künstlichkeit und derjenigen Kunst wohl seyn, die überhaupt hier in den sechs Stücken entwickelt werden sollte, und wornach in Wahrheit Herr Heller ein wunderbar architektonisch-musikalisches Talent zugesprochen werden muß, hinter welchem offenbar sich aber ein Beruf zu noch Besserem und Höherem in der Kunst birgt.

Nekrolog.

Seit Jahren sprachen die niederländischen Berichte aller Zeitungen mit Bewunderung von einer Clavierspielerin van der Bergh, und auch die Biographen vergaßen ihrer nicht, ohne jedoch jemals etwas Näheres über ihre Person auch mitzutheilen. Vielleicht wollte das die Bescheidene und in stille häusliche Kreise Zurückgezogene nicht. Jetzt aber ist sie nicht mehr, und ich glaube, eine Pflicht zu erfüllen, wenn ich mit dieser Nachricht zugleich einen Abriß ihrer äußeren Lebensgeschichte veröffentliche.

Fräulein Geetrude van der Beegh wurde im Jahre 1794 zu Mülhelm am Rhein geboren und in Deutschland erzogen. Von der Natur mit reichen Gaben ausgeschmückt, empfing sie in ihrem sechsten Lebensalter Unterricht im Foetepiano. Ihr erster Leheer, der, wenn auch kein Genie, doch glücklichen und richtigen Unteericht ertheilte, brachte seine Schülerin in einigen Jahren so weit, daß sie in jenee Zeit eine große Anzahl Sonnten von Mozart, Clementi und andern Künstlern mit großer Fertigkeit und Pünktlichkeit vortrug; hierauf nahm sein Unterricht ein Ende. Nach diesee Zeit war unsere junge Clavierspielerin veeschiedene Jahre aus Mangel an einem guten und geschickten Lehrer sich selbst überlassen. Doch, die Wißbegierde, mit dem Genie meistens verbunden, und die Liebe zur Kunst nahmen bei ihe so sehr zu, daß sie unmöglich bei dem bereits Erlernten konnte stehen bleiben. Sie beschäftigte sich mit den Kunstwerken der neueren und älteren Zeit, die ihr durch Sachverständige empfehlen wurden. Ihre Eltern, welche die Musik auch liebten und der Tochter Genie freien Lauf ließen, waren ihr bei ihren Studien durchaus nicht hinderlich. Bald wurde unserer jungen Clavierspielerin Fleiß belohnt. — Ferdinand Rieß wurde ihr Lehrer. — Alles was man von dem Unterricht eines so großen und arbeitsamen Meisters und einer so fleißigen und wißbegierigen Schülerin erwarten kann, wurde erfüllt. Sie wurde zu einer großen Virtuosin erhoben, so daß man sie zu dieser Zeit in vielen Städten Deutschlands, wo sie sich mit den vortrefflichen Werken von Weber und Beethoven hören ließ, unter die Reihe der größten Clavierspieler stellte. Der Beifall, der ihr von allen Seiten entgegenschallte, war unbegränzt und hätte eine so junge Künstlerin leicht mit Dünkel und Hochmuth erfüllen können, aber ein guter Genius wachte über ihr und sie beschauete die Huldigungen, die ihr in so eeichem Maaße zu Theil wurden, als ein Mittel, sie um so mehr anzuspornen, da sie selbst wußte, wie viel ihr noch zu erlernen blieb, bevor sie sich mit dem schönen Titel einer Künstlerin hätte schmücken dürfen. — Von nun an lenkte sich ihr wirksamer Geist auf die Studien der Theorie, sie erhielt von dem Kapellmeister Burgmüller Unterricht in den Regeln der Composition. Durch guten Unterricht, Fleiß und Beharrlichkeit erreichte sie auch hierin ihe Ziel und die Früchte ihres schaffenden Geistes wueden schon damals in verschiedenen trefflichen Sonaten, Variationen und Liedern bewundert. —

Mit diesen außerordentlichen Talenten ausgeschmückt, reiste sie unter Begleitung ihrer Eltern im Jahre 1811 nach Holland, gab in Amsterdam ein Conzert und wählte den Haag zu ihrem Aufenthalt. Sie lebte hier verschiedene Jahre einsam und still, und beschäftigte sich mit dem Studiren älterer und neuerer Werke, indem sie einige Stunden täglich dem Unterricht widmete. — So behandelte sie das ausgebreitete Feld der Kunst. Ihr forschender Geist konnte sich mit keinem oberflächlichen Wissen begnügen, sondern wollte seine Tiefe ergründen und mit diesen ausgezeichneten Eigenschaften gelang es ihr, die Stufe der Vollkommenheit zu erreichen, wo sie mit dem Namen Künstlerin konnte gekrönt werden.

Als ich mich im Jahre 1818 im Haag niederließ, fehlte es nicht an Gelegenheit, Fräulein van der Bergh, sowohl in ihrer Wohnung als in Gesellschaft oder im Liebhaberkonzerte, welche zu dieser Zeit bestanden, als Künstlerin kennen zu lernen und zu bewundern. Viele Vereinigungen der Art, worin ich die talentvolle Spielerin die Werke von Mozart, Beethoven, C. M. von Weber, Field, Ries und anderen berühmten Künstlern ausführen hörte, fanden damals statt. Gegen das Jahr 1824 trat sie öffentlich seltener auf, und in den letzten Jahren gar nicht mehr. Im Jahre 1819, 1820 und 1821 dirigirte Fräulein van der Bergh die Sangrepetitionen für Liebhaberkonzerte auf eine leichte und vorzügliche Art und bei der Aufhebung jener Conzerte entstand eine Sangvereinigung, die lange Zeit unter ihrer Leitung in voller Blüthe stand und im Jahre 1838 erst ein Ende nahm. Obgleich die Künstlerin täglich vom Morgen bis zum Abend mit Sing- und Klavierunterrichtgeben in den Häusern der vornehmsten Personen beschäftigt war, da ihre Stunden besonders im Fortepiano je länger je mehr erwünscht waren, errichtete sie außerdem ein Enseignement musical, welches durch eine nicht geringe Anzahl Zöglinge zwei Mal wöchentlich besucht wurde; es bestand lange und brachte den glänzendsten Erfolg. Indessen benutzte Fräulein van der Bergh die übrig bleibende Zeit nicht allein mit dem unaufhörlichen Studiren älterer und eben für Piano erschienener Werke oder mit dem Componiren derselben, sondern auch mit dem Unterhalten und Anlernen fremder Sprachen. Sie erhielt während einer unbestimmten Zeit Unterricht in der italienischen Sprache, damit sie eine gute Aussprache bei ihren Schülern fortpflanzen möge und damit sie die italienischen Meisterwerke gründlich verstehen und studiren könne. Ihr von Natur nicht sehr starker Körper zeigte bald die Spuren ihres unaufhörlichen geistigen Wirkens und verlangte Ruhe und ärztliche Hülfe, um ihr früheres thätiges Leben fortsetzen zu können. Ihr Streben nach Vollkommenheit bewegte sie in den Jahren 1836 und 1837 bei Herrn Hummert, Schüler von Friedrich Schneider, welcher sich damals in Rotterdam aufhielt, einem contrapunktischen Cursus beizuwohnen, nach dessen Tode ertheilte ihr Herr Becher, Lehrer an der königlichen Musikschule im Haag, ferneren Unterricht; doch nur auf kurze Zeit. Unter die schweren Aufgaben, die ihr in den letzten Jahren ihres Lebens aufgelegt wurden, gehört der Unterricht im Clavierspielen an Prinzessin Sophia Marie von Oranien, welcher ehrende Auftrag durch den günstigsten Erfolg gekrönt wurde. Obgleich sie die Genüsse des geselligen Lebens und gute häusliche musikalische Vereinigungen sehr liebte, und von Zeit zu Zeit sich darin hören ließ, schätzte sie jeden Augenblick als zu kostbar, um die Zeit ihrer Studien daran opfern zu wollen. Sowohl der Kunst als ihrer Gesundheit wegen, erlaubte sie sich im Laufe des Sommers gewöhnlich eine Reise nach ihrem Geburtsorte oder Badplatze, wo sie besonders in den letzten Jahren ihre sehr kränkliche Schwester begleitete. Eine Veränderung in Luft und Lebensweise wirkten seltsam auf die Gesundheit, doch allmählich zeigten sich bei ihr im Jahre 1840 solche ernstliche Krankheitssymptome, daß sie unaufhörliche ärztliche Hülfe bedurfte. Diesem ohngeachtet nahmen ihre Leiden von August an so zu, daß die Kranke das Bett nicht verlassen konnte und nach langen und furchtbaren Schmerzen, Folgen eines Krebsleidens an der Brust, endigte sie ihr stilles und wirksames Leben den 10ten December desselben Jahres in ihrem 46sten Lebensalter, von einer würdigen Mutter beweint, deren treue Führerin, deren Trost im Leiden, deren Stütze im Alter sie war; durch ihre Schüler, Freundinnen und Bekannte beweint; durch einen Jeden, der den Genuß empfunden, ihr Spiel in seinem vollen Glanze und seiner Kraft zu hören, ja endlich durch die ganze musikalische Welt in Niederland. — Ist es ein Wunder, daß man von dem Gefühl eines unendlichen Verlustes in der Tonkunst durchdrungen ist, daß der Verlust einer Frau, die durch Unterricht und Lehren so fähig war, noch viele große Schüler zu bilden, den Schmerz aller Musikfreunde erhöhete?! — Ist es ein Wunder, daß ihre Freunde und Bekannte, ihre Schüler, selbst Dilettanten nichts eifriger verlangten, als die große Künstlerin auf eine ihrem hohen Talent würdige Weise zur Gruft zu bringen und daß einige Freunde sich erboten, Sorge für ihre Beerdigung zu tragen? So wurde denn die irdische Hülle der allgemein geachteten und angebeteten Künstlerin durch eine Anzahl Künstler, Maler, Dichter, Dilettanten und viele Glieder der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, durch Menschen von jeglichem Rang und Stand zum stillen Ruheplatz der Todten begleitet, indessen die Schleppen des Leichentuches durch die Herren Begeus, Calisch, Lübeck und C. Schrusemann getragen wurden. An der Grabstätte angekommen umringten alle Anwesenden dieselbe; die kalte Hülle wurde der Erde zurückgegeben und ein kräftiger Männerchor ließ einen Choral mit Begleitung von Posaunen, dessen Worte durch den Dichter Calisch und Musik von Herrn Lübeck, Direktor der königlichen Hofkapelle verfertigt waren, auf eine treffliche Weise erschallen. Darauf folgte eine kurze und gefühlvolle Leichenrede durch Herrn Begeus gesprochen, worauf der großen Künstlerin dann noch endlich durch einen wundervollen Choral die letzte Ehre auf eine rührende und traurige Weise erzeigt wurde.

Die Lobsprüche und den Beifall, welche Fräulein van der Bergh in ihrem Leben ärntete, empfing sie nicht allein vom gewöhnlichen Publikum, Dilettanten und Künstlern unseres Vaterlandes, sondern auch von allen berühmten Männern die den Haag besuchten und ihr Talent kennen lernten; sowohl von Fränzel als von Bernhard Romberg, sowohl von

Spohr und seiner Gattin als von Kiesewetter und Lafont, sowohl von Moscheles als von De-Beriot, Kalkbrenner, Aloys Schmidt als von Mendelssohn-Bartholdy, Dotzauer und so viele andere, welche alle Fräulein van der Bergh als eine der größten Clavierspielerinnen, als eine der achtungswerthesten und genialsten Künstlerinnen kennen und schätzen lernten. — Wie wäre dies auch anders möglich, ihr Anschlag war ausgezeichnet und schön, die Entwicklung beider Hände so regelmäßig, ihr Spiel rein und klar, so groß, so kräftig, so gefühlvoll, so reich an Farben, so beseelt mit dem wahren Geist der Compositionen. Ihrem Genie war es gleich ob sie jegliches Stück im freien oder gebundenen Style vortrug. Ihr Spiel war breit und treffend bei den Adagio's und Largo's, flüchtig und majestätisch bei den größten Schwierigkeiten, welche sie mit der außerordentlichsten Leichtigkeit bei stetem zunehmenden Interesse vorzutragen wußte. Ihr Ton rollte gleich Perlen dahin und erweckte in den Zuhörern Ahndungen, die des Menschen Busen nur selten bewegen. Ein Gedicht, welches im Jahre 1819 durch Israel Strauß aus Cleve verfertigt wurde, läßt uns den Eindruck kennen, welchen die Clavierspielerin durch ihr seltsames Talent auf die Anwesenden machte.

Die Bewunderung endlich, welche Fräulein van der Bergh beim Vortrag des gewöhnlichen Clavierspielens, beim Accompagniren der Sologesänge, die sie mit einer ausgezeichneten, ja selbst bezaubernden Weise begleitete, war allgemein; ihr Spiel wurde des Lobes nicht weniger würdig, als wenn man sie die Präludien und Fugen von Bach, Mendelssohn-Bartholdy und andern Künstlern oder ganze Oratorium's und Opera's aus der Partitur a prima vista mit einer alles übertreffenden Genauigkeit und Kühnheit spielen hörte oder wenn sie ihrer Phantasie freien Lauf ließ und sie sich als praktische und theoretische Künstlerin oder als geniale Frau zeigte. In jedem Theil der praktischen Tonkunst besonders, muß die der Erde leider zu frühe entrissenen Künstlerin auf eine solche Stufe gestellt werden, auf welcher, sowohl hier als anderswo sie selten kann übertroffen werden.

Frl. v. d. Bergh zog ein stilles und häusliches Leben den Beschwerden, die mit den Reisen eines Künstlers verbunden sind, vor. Wäre sie in der Blüthe ihres Lebens in den vornehmsten Städten Europa's aufgetreten, so wäre ihr Name sicher weltbekannt geworden. Nun wird ihr Name in vielen Ländern unter denen der berühmtesten Künstler aufgezählt und bei allen Verehrern und Freunden der Tonkunst in Niederland bis in die letzte Nachwelt in Andenken bleiben.

Unter ihren hinterlassenen Manuscripten und unter den mir bekannten Werken dieser Künstlerin bemerkt man folgende. Solche wurden nach dem Jahre 1818 durch Fräulein van der Bergh componirt aber nicht gedruckt. Nämlich:

Ein Quartett für 2 Violinen, Alt und Baß. Einige Lieder ohne Worte. Ein Rondo, einige Fugen und Phantasieen für Piano, von welche Letztere theilweise im Schlangenbad im Juni 1838 verfertigt wurden.

Dr. F. C. Kist.

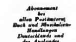
Feuilleton.

(„Deutsche Oper) entarteter Sohn illustrirter Eltern!" — sagt ein schmerzerfüllter Berichterstatter bei Gelegenheit der Anzeige der ersten Aufführung von Hovens „Johanna d'Arc" in Wien in Witthauers Zeitschrift — „du engelreines Tonkindlein, mit den klaren, blauen Himmelsäuglein, dem Gluck das Morgenlied, Weber das Abendlied sang, wo bist Du hingekommen? Ach, schöner, blühender fundus instructus der wahren Kunst, durch schlechte Verwaltung wurdest Du fast zersplittert! Deine sinnige Harmonik, Deine melodische Seelenmalerei, Deine urthümliche Kraft, hie und da treten edle Trümmer derselben sogar in welscher, gallischer und brittischer Musik auf uns zu, und wir, die wie Dich ehedem liebreich hegten und pflegten, als unser Leibeigenstes, was besitzen wir nun von Dir? nicht viel mehr, als das blasse Schattenbild einer ehemaligen urdeutschen Albrecht Dürergröße! Wir möchten Dich gerne wieder hervorzaubern, Du entschwundene Königstochter der Regentin Kunst; Allein die wahre Geisterbeschwörerin „Seele" ist schwankend, ungläubig worden; der herzlose, grosartig-zudringliche Bettler „Geschmack" hat unsern reinern Sinn vergiftet; die Zeit der lautern Spiegel der wahren dramatischen Musik getrübt, und Du willst uns nur noch im trügerischen Hohlspiegel der Manirirtheit erscheinen, eine verworrene, mattfärbige Luftgestalt" rc. rc. Hat er Recht, so ist der Grund von solchem traurigem Standpunkt des deutschen Musikdrama's aber gleichwohl kein subjektiver. An Kräften, den bösen Geist zu beschwören, fehlt es sicher uns nicht; nur in Bewegung müssen die Kräfte gesetzt werden, und ein Feld ihnen geboten, auf dem es ihnen wohl ist. Lieber bleibt der Mann zu Hause, ehe er hingeht und kämpft, wo Knaben tummeln und vielleicht — um einen unreifen Apfel.

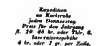
(Lustspiel von W. A. Mozart). Von dem unsterblichen Schöpfer der „Zauberflöte" und der „Entführung aus dem Serail", welche beiden Werke absichtlich wir hier allein nennen, hat sich auch ein Lustspiels-Bruchstück in eigener Handschrift noch aufgefunden. Es heißt „die Liebes-Probe" und muß der Aufschrift nach drei Akten lang gewesen seyn oder doch haben werden sollen. Personen sind: ein Hr. Dummkopf, mit Tochter Rosaura, Cammermädchen Trautel und Hausknecht Kasperl; ein Hr. Leander, der Rosauren liebt, mit Bedienten Wurstl und dem Nebenbuhler Hrn. von Knödl; die Hexe Slinzkicotinski, eine Zwergin und eine Riesin. Dem nach, was noch davon vorliegt, mochte Mozart, der so manche bittere Erfahrung in der Wirklichkeit machte, wohl eine komisch sarkastische Laune zu der Abfassung bewegen, da sich sofort in den Paar Scenen eine Satyre kund giebt, deren Deutung auch die Jetztzeit nahe genug liegt, und die in so manchen späteren Lustspielen ebenfalls nicht ohne Glück versucht wurde.

(Nekrologe). Am 5. Decbr. v. J. starb, 37 Jahre alt, zu Dessau der Orgelbauer Fr. Geibel, von dem kürzlich noch in d. Bl. bei Mittheilungen über das Einweihungsfest seines neuesten Werkes, der großen Orgel zu Zerbst, in ehrendster Anerkennung die Rede war. — Zu Berlin starb am 11. Januar der bekannte Componist und treffliche Liedersänger von Lehmann, über welchen wir demnächst eine ausführliche Lebensskizze mitzutheilen haben werden. — In Paris hat kürzlich der als Clementi's innigster Freund und guter Clavierspieler im alten soliden Style bekannte Carl Zenner kürzlich das Irdische verlassen. Er war einer von den Wenigen, welche einst auch Beethovens Zutrauens sich zu erfreuen hatten, und auf den Reisen, welche er mit Clemente machte, erwarb er selbst neben diesem Meister sich große Anerkennung.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.


Abonnement bei allen Postämtern, Buch und Musikalien-Handlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.


Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für den Jahrgang fl. 10 48 kr. oder Thlr. 6. Insertionsgebühr 4 kr. oder 1 gr. per Zeile.

Dritter Jahrgang. **Nr. 8.** 25. Februar 1841.

Ueber Orgelregister und ihren Gebrauch *).

Unter einem Orgelregister oder einer Orgelstimme versteht man eine bestimmte Anzahl von Pfeifen von ununterbrochener Tonfolge, einerlei Structur und einerlei Tongröße. Man versteht aber auch darunter das Manubrium, die Wellen, Haken und Stangen, wodurch die Schleifen auf- und zugezogen werden können. Im letzten Falle versteht man unter

Register nur das Mittel, wodurch das eigentliche Register zum Tönen oder Schweigen gebracht wird, während wir es im ersten Falle mit den Pfeifen selbst, deren Eigenschaften, Wirkungen rc. zu thun haben. Nehmen wir das Wort in diesem Sinne, so muß zuerst erwähnt werden, daß man die Register eintheilt:

1) in Flötenwerke, deren Pfeifen aus lauter Labialpfeifen, d. h. aus solchen Pfeifen bestehen, die einen Aufschnitt oder eine Spalte und einen Kern haben.

2) In Rohr- und Schnarrwerke, deren Pfeifen ein Mundstück, eine Zunge und einen mehr oder weniger schnarrenden Ton haben.

3) In offene, d. h. in solche, in welchen der Ton seinen geraden Durchgang ungehindert durch die Pfeifen hat.

4) In gedeckte, d. h. in solche, in welchen dem Tone der freie Durchgang durch die Pfeifenkörper versperrt ist.

5) In übergroße, d. h. in solche, deren großes C die angebliche Länge von 32 Fuß **) hat.

6) In große, d. h. in solche, deren großes C 16 Fuß haben sollte.

7) In mittlere, d. h. in solche, deren großes C 8 Fuß haben sollte.

8) In kleine, d. h. in solche, deren großes C 4 Fuß haben sollte.

9) In überkleine, deren großes C 2 Fuß haben sollte.

Außerdem theilt man die Register auch ein: 1) in Grund- und Nebenstimmen. Die Grundstimmen geben jedesmal den Ton an, welchen der angeschlagene Clavis besagt, ohne daß dabei auf die Tongröße Rücksicht genommen wird, während die Nebenstimmen einen anderen, als den Grundton, entweder allein oder mit dem Grundton zugleich angeben.

2) In einfach und mehrfach gemischte Stimmen. Zu den einfach gemischten Stimmen gehört die Quintatön, welches vermittelst einer Pfeife noch eine sanfte, stille Quinte hören läßt *). Zu den mehrfach gemischten Stimmen gehören die Mixturen **), der Cornet, Sesquialter rc., welche aus mehreren Pfeifen mehrere Töne zugleich hören lassen, z. B. nächst dem Grundtone (den der angeschlagene Clavis besagt) die Octave, Quinte und Terz.

Als die gewöhnlichsten und brauchbarsten Orgelregister verdienen folgende genannt zu werden:

1) **Principal.** Es gehört zu den oben offenen Flötenwerken von 16, 8, 4 und 2 Fuß, ist gewöhnlich von Zinn gearbeitet und steht im Gesichte der Orgel. Es wird als das Hauptregister der Orgel betrachtet, daher auch seine Namen **Primaria**, **Praestant**, und giebt gemeiniglich den Grund zur Mensur und Stimmung der übrigen Register.

2) **Octave.** Diesen Namen haben offene Flötenwerke von Principalmensur, die gemeiniglich halb so groß sind, als das Principal. Man braucht das Principal und die Octave oft eins für das andere, doch nur nach dem Verhältniß der übrigen Stimmen.

3) **Viatoa oder Violon-Bass**, ist ein offenes Flötenwerk von 16 und 8 Fuß enger Mensur, das nur als Pedal-Register gebraucht wird. Ist es gut gearbeitet, so ahmt es den Bogenstrich eines Contra-Violons nach.

4) **Flöte**, ist eine liebliche Stimme von 4, selten von 8 Fußton, welche das Blasinstrument, die Flöte, ziemlich

---

*) Aus Geißler's Orgelmuseum.

Anm. d. Red.

**) Eine Pfeife hat acht Fußton, heißt so viel, als: die Pfeife giebt einen so tiefen Ton an, als eine offene Pfeife, die acht Fuß Länge und die gewöhnliche Weite einer sogenannten Principalpfeife von dieser Länge hat, angiebt. Sagt man Gedackt 8 Fuß, wo man 8 Fußton sagen sollte, so hat die Pfeife nur 4 Fuß Länge, bekommt aber, weil sie oben zugedeckt ist, den Ton, als wenn sie 8 Fuß Höhe hätte. Eben so hat Subbaß 16 Fuß nur 8 Fuß Länge, was bei allen gedeckten Pfeifen der Fall ist.

*) Weniger wird es bei der 8füßigen, als bei der 16füßigen bemerkt.

**) Die Mixturen haben eigentlich keine Terzen, sondern bestehen aus den Grundtönen und der Quinte. Der Cornet aber hat die Terz. In alten Orgeln giebt es Mixturen mit Terzen, allein jetzt wird schwerlich eine neue Orgel mit Mixturen, welche Terzen haben, gebaut.

genau nachahmt. Man hat dieses Register unter verschiedenen Namen, z. B. Waldflöte, Spitzflöte, Scharfflöte, Rauschflöte rc. Kommen Flöten im Pedal vor, so führen sie den Namen Flötenbaß.

5) Mixtur. Dieses Register wird aus offenen Flötenwerken zusammengesetzt und 2—8 und 10fach angetroffen, d. h. auf jedem einzelnen Tone eines Registers stehen 2—8 Pfeifen, die alle zugleich klingen, wenn das Register angezogen wird. Gewöhnlich klingt zu einer 2fachen Mixtur die Octave und Quinte, zu einer dreifachen die Octave, Quinte und entweder die Terz oder die folgende Octave; zu einer 4fachen gehört in der Regel die Octave des Principals, deren Terz, Quinte und Octave; zu einer 5fachen Mixtur steht die Octave noch eine Octave höher dazu; in einer 6fachen kommt die Quinte in der obern Octave; in einer 7fachen auch noch die Terz; und in der 8fachen noch eine Octave höher dazu. Jedoch ist diese Einrichtung nicht in allen Orgeln bei den Mixturen gleich, die Pfeifen sind größtentheils von Blei mit einer geringen Beimischung von Zinn, oben offen und wie die gewöhnlichen Flötenwerke eingerichtet. Die Mixturen können nur zur Verstärkung bei dem vollen Werke der Orgel, oder deren Hauptstimmen gebraucht werden.

Zu den Mixturen gehören in dieser Rücksicht auch:

a) Der Sesquialter, welcher ohne die Octaven nicht gebraucht werden kann und nur zur Verstärkung des Tons bei dem vollen Werke dient.

b) Die Sexte und Tertie, sind ebenfalls offene Flötenregister, welche nur zur Verstärkung dienen und niemals allein zu gedeckten Registern genommen werden dürfen.

6) Quinte. Sie gehört auch zu den offenen Flötenregistern, wird 6, 3 und 1½füßig gefunden und dient ebenfalls zur Verstärkung des Tones. Große Quinten findet man nur in sehr großen Werken, wo sie 32füßige Stimmen zur Bedeckung haben. Es giebt auch gedeckte Quinten, welche gewöhnlich Nasat genannt werden.

7) Gemshorn, ist ein Flötenwerk, welches man 16füßig im Pedale, öfter aber noch 8 und 4füßig im Manuale antrifft. Es hat einen sehr angenehmen Ton und läßt gewöhnlich die Octave mit hören.

8) Viola di Gamba, ist ebenfalls ein Flötenwerk, am besten von 8 Fuß, welches einen schmelzenden, schmeichelnden Ton hat, aber wegen seiner engen Mensur etwas schwer anspricht und daher sich zu geschwinden Gängen gar nicht eignet. Man trifft dieses Register auch zuweilen im Pedal als Violdigambenbaß zu 16 Fuß an.

9) Cornet, ist eine gemischte offene Flötenstimme von Metall oder Zinn. Man findet ihn 3 und 5fach. Dreifach besteht er aus 4—8 und 1⅗ Fuß und giebt an c, g, e, fünffach ist er zusammen gesetzt aus 8—4—3—2—1⅗ Fußton und giebt an c, c, g, c, e. Diese Stimme, vermittelst welcher man die Choralmelodien sehr hervorstechend spielen kann, fängt gewöhnlich vom kleinen g an.

Zu den gedeckten Pfeifen auf Flötenwerken gehört:

1) Gedackt. Man trifft es von 16, 8, 4 und 2 Fußton im Manual, aber auch von 16 und 32 Fußton im Pedal an, und es gehört zu den Hauptregistern einer Orgel. Dieses Register erhielt seinen Namen von gedeckt (gedeckte Stimmen, siehe oben). Es hat, wie alle aus gedeckten Pfeifen bestehende Register einen sanften, lieblichen Ton und kommt auch unter den besonderen Namen: Grob-, Klein- und Stillgedackt vor.

2) Subbass, ein Pedalregister von 32, 16 oder auch 8 Fußton, hat einen sanften, aber durchgreifenden Ton. Hat diese Stimme 32 Fußton, so nennt man sie auch bisweilen Unterbaß oder Untersatz.

3) Quintatön ist ein gedecktes Flötenregister, welches zu dem Grundton auch noch die Quinte mittönen läßt. Es ist 4, 8 bis 16füßig und spricht gewöhnlich etwas schwer an, daher sich dieses Register nur zu langsamen Gängen eignet. Man trifft es auch zuweilen im Pedal unter dem Namen Quintatönbaß oder Quintatönsubbaß an.

4) Bordun, ist ein gewöhnliches Gedackt von 8 bis 16 Fußton. Man hat es im Manual und Pedal, und findet es besonders als Grundlage anderer Stimmen sehr häufig in den Orgeln.

Die Hauptregister bei den Schnarrwerken sind folgende:

1) Posaune, die kräftigste Pedalstimme, wenn sie gut gearbeitet ist, hat 16 und 32 Fußton. Man findet die Pfeifen der Posaunen von Zinn, Messing, Blech, aber am besten von Holz. Ihr Ton soll dem vollen Werke die nöthige Kraft und Fülle geben, daher darf es diesem Register nicht an hinreichend starkem Winde fehlen.

2) Trompete, findet sich sowohl im Manual, als Pedal von 16, 8, 4 oder 2 Fußton. Die Körper der Trompete sind enger, die Mundstücke schmäler und die Zungen schwächer als in der Posaune. Die Pfeifen der Trompete werden von Blech oder Zinn, die tieferen Octaven auch von Holz gefertiget.

3) Regal, ist ein gedecktes Rohrwerk, in welchem der Schall durch mehrere dazu bestimmte kleine Löcher geht. Es ist von 16, 8 und 4 Fußton und hat unter allen Schnarrwerken den prasselndsten Ton, so daß es gewöhnlich einen widrigen Eindruck auf das Gehör macht. Man hat Trichter-, Harfen-, Geigen-, Cymbel-Grobgedacktregale.

4) Fagott oder Basson, ist ein angenehmes Rohrwerk von 8 und 16 Fußton, das sich im Manual und Pedal befindet und dessen Mundstücke mit Leder gefüttert sind, damit der Ton nicht sehr rasselt. Gewöhnlich geht es das ganze Clavier durch, oder es hat nur 2 Octaven und mit der dritten Octave tritt.

5) Oboe, 8 Fußton, ein, welche beiden Register, wenn sie nicht ohnehin auf einem Stocke stehen, zusammen gezogen werden müssen. Oboe ist ebenfalls ein angenehmes Register, welches aber sehr accurat gearbeitet seyn muß.

6) Vox humana, ist ein sanftes 8füßiges Schnarrwerk von 8 Fußton, welches die menschliche Stimme nachahmt.

Außerdem giebt es noch eine Menge Register, die entweder mit den hier genannten einerlei, oder bei kleineren Orgeln wegbleiben müssen.

Der angehende Organist muß nun allen Fleiß darauf verwenden, die Orgel, welche er zu spielen hat, nach ihren

Registern genau kennen zu lernen, damit er sich nicht durch Mißgeiffe während des öffentlichen Gottesdienstes an der Andacht der Gemeinde versündige. Es lassen sich deshalb bei den so sehr verschiedenen Stimmen, welche man in einzelnen Orgelwerken antrifft, nicht ganz in das Einzelne gehende Regeln feststellen; wir glauben jedoch, daß nachstehende Bemerkungen hier noch ganz am rechten Orte und angehenden Organisten gewiß willkommen seyn werden.

1) Der angehende Orgelspieler suche in seiner Orgel die Register auf, wie wir sie oben nach dem Fußtone eingetheilt haben und unterscheide hierbei sorgfältig Flöten- und Schnarrwerke, ob sie gedeckt oder nicht gedeckt sind, ob sie zum Manual oder Pedal gehören.

2) Er ziehe in seiner Orgel nie ein vieefüßiges Register, ehe er nicht ein oder zwei achtfüßige gezogen hat und dann erst zwei Fuß.

3) Die 3 und 1⅓füßigen Register gehören zur Verstärkung der 8 und 4füßigen Stimmen; Mixtur und Sesquialter aber zum vollen Werke.

4) Hat er einen Cornet in seiner Orgel, so nehme er, um eine Melodie vorzutragen, eine offene Principalstimme dazu, um ihm die gehörige Gravität zu geben, vorausgesetzt, daß die schwache Begleitung auf einem zweiten Clavier genommen werden kann.

5) Die gedeckten und halbgedeckten Register, z. B. Quintatön 8 Fuß, Gedackt 8 Fuß und 4 Fuß, Viola di Gamba, Gemshorn, Nasat rc., eignen sich hauptsächlich zum schwachen Werke, welches durch offene Flötenregister, z. B. Principal, Octaven, verstäelt werden kann.

6) Will der Organist das volle Werk ziehen, so ist es besser, er nimmt die gedeckten Stimmen beim Gebrauch des vollen Werkes dazu und läßt dafür lieber einen Schreihals weg. Der Einwand, daß man sie nicht höre, ist duechaus nicht wahr. Denn wenn dieß wahr wäre, so müßte man auch die Quinten und Terzen weglassen, weil man sie nicht eher gebrauchen kann, als bis man sie nicht mehe hört. So lange man sie hört, klingen sie schlecht und doch fühlt man, daß der Ton an Fülle gewinnt, wenn sie durch Grundstimmen gehörig gedeckt sind. Derselbe Fall ist's mit den gedeckten Stimmen. Vor humana und ähnliche Stimmen wären vielleicht die einzigen, die wegbleiben könnten.

7) Ist im Pedal ein 16füßiges Register, so muß er ein 8füßiges dazu nehmen, ehe ein 4füßiges hinzu kommen kann.

8) Ist das 16füßige Register des Pedals ein Schnarrwerk, so darf es nur zu einem verstärkten oder vollen Werke des Manuals gezogen werden; ist es hingegen ein Flötenwerk, so kann er es auch beim sanften Weeke des Manuals gebrauchen.

9) Er sey bei einer Oegel mit vielen Schnarrwerken vorsichtig, damit er nicht zu viele Schnarrregister auf einmal ziehe und dadurch die Flötenregister, als die Hauptsache in der Orgel, unhörbar mache.

10) Besonders ist das Pedal so zu registriren, daß die Manualstimmen nicht verdeckt werden, ohne daß noch jenes zu sehr zurücktritt. Kann das Pedal mit dem Manual gekoppelt werden, so gehen die Register des Manuals in das Pedal über und aus dem Pedal können die Register von kleinerem Fußton füglich wegbleiben.

Kritik.

Braunschweig bei Ed. Leibrock: *Ouverture de Triomphe* pour célébrer l'anniversaire de la naissance de S. A. S. le duc Guillaume, duc régnant de Bronsvic-Luneboug et Oels, composée pour grand Orchestre par *Jos. Ad. Leibrock*. Op. 1. Pr. (auf unserm Exemplar nicht angegeben).

Der Titel schon besagt, daß wir hier eine Gelegenheits-Composition vor uns haben, und von diesem Begriffe dürfen wir nicht abgehen, wollen wir ein richtiges Uetheil darüber zu fällen uns zutrauen. Nicht eine Jubelouvertuee, eine Triumphmusik überhaupt ist es, welche der Componist hier schaffen wollte, sondern ein Tonbild des Jubels sollte es nur werden, den ein Volk anstimmt am Wiegenfeste seines geliebten Herrschers. Vergleichungen mit Jubelonverturen oder dergleichen Tonwerken, wie ein C. M. v. Weber etwa und andere frühere Tonsetzer sie schufen, lassen sich schlechterdings also hier nicht anknüpfen; das Allgemeine der Idee, welche solchen Werken zum Grunde zu liegen pflegt, ist hier fixirt auf einen besondern Fall, und wir thun Unrecht, wenn wir bei Anschauung des Werkes auch nur einen Schritt über die engen Gränzen dieses einen besondern Falles hinausgehen, aber auch Unrecht, sobald wir auch nur eine Beziehung unberücksichtigt lassen, in welche dieser eine Fall, als That, als Vorgang erwogen, zu stehen kommen kann. Wenden wir, das vorausgeschickt, um den Standpunkt unserer Relation zu bezeichnen, uns denn zum Werke selbst, von welchem uns nicht blos die gedruckten Auflegestimmen, sondern auch die Partitur zur Einsicht vorgelegt wurden.

Zum Gegenstande der Darstellung also wählte sich der Componist, und zwar aus Veranlassung der Geburtstagsfeier seines eigenen Fürsten, den Jubel eines Volkes am Wiegenfeste seines geliebten Herrschees überhaupt. In wie mancherlei Nebenbeziehungen ein solcher, wahrlich nicht wenig großartiger Gedanke sich bringen läßt, leuchtet auf den ersten Blick ein, und wir werden, im Fall des Gelingens, nicht minder die Umsicht und Gewandtheit des Componisten zu achten haben, das Nächste von dem Entfernteren, das allgemein Anzunehmende von dem speciell blos möglich Vorkommenden, das wiektich allgemein Subjektive von dem speciell Objectiven zu scheiden, als die Keaft und Geschicklichkeit der Darstelluug selbst. Die Vorfrage, ob überhaupt ein solcher Gegenstand musikalischer und zwar einer instrumentalischen Daestellung fähig ist, ohne aus dem Bereiche der unserer Kunst allein noch zustehenden subjektiven Malerei und leiser objektiver Andeutungen herauszutreten, beantwortet sich wohl von selbst. „Huldigung", Feeude, — sie sind Gefühle, subjectioe Empfindungen, und gehören sonach eigentlich der Lyrik an, aber sind doch auch solche Gefühle, welche das Streben nach Aeußerung schon –

als Bedingung in sich tragen, und indem sie diese Bedingung erfüllen, treten sie in das höhere Gebiet der Dramatik über, und zwar jener Dramatik, welche eben das Gebiet jeder symphonischen Musik, nach heutigem Begriffe, ausmacht. Ob das Subjekt selbst eine einzelne Person oder ein ganzes Volk ist, kommt dabei nicht in Betracht, nur hinsichtlich der Form könnte dieser Doppelfall entscheiden. Ein ganzes Volk huldigt und jubelt anders denn der Einzelne. Nicht ohne Scharfsinn machte auch der Componist diesen Unterschied, und in Betracht seiner Aufgabe war es sicher kein Fehler, daß er demgemäß dem ganzen ersten und letztea Theile der Ouvert., ja, genau angeschaut, der ganzen Ouv. selbst das „God save the King" zum Grunde legte. „Das Volk tritt freudig heran zu seinem Herrscher, um die Gefühle und Glückwünsche, die es hegt, eben so ihm darzubringen; doch Ehrfurcht und eine natürliche Schüchternheit lassen nur leise seine Wortführer das Empfundene aussprechen." Das wohl der Gedanke, der beim ersten Satze (Andante maestoso ³/₄) den Componisten leitete; nach kurzer pomphafter Intrade schweigt auf einmal das Orchester, doch wissen die Violinen den Ton g nicht zu verlassen, so treten Hörner und Fagotte denn leise auf mit der Melodie jenes Hymnus in engster Harmonielage, und die Violinen fahren fort, über denselben ihren Orgelpunkt in stets lebhafter figurirter Weise festzuhalten, bis endlich (Allegro molto C) auch die erste Violine im Schlußgedanken der Melodie das Wort wieder findet, und nun in demselben das Thema angiebt zu einer Art Orchesterfuge, die sich entwickelt, durch mancherlei Wendungen sich fortspinnt, und nach einer Modulation in G, in einem gut gearbeiteten allgemeiner gehaltenen doppelt-contrapunktischen Satze zuletzt ihre Endigung findet, „um in Masse oder durch einzelne Vorsprecher die Freudigkeit auszudrücken, dazu ist die allgemeine Liebe zu groß; Jeder glaubt Besseres oder Innigeres sagen zu können und er will allein sich vordrängen, und sein ganzes volles Herz ausschütten vor dem Geliebten, bis ein Jeder einsieht, daß er gleichwohl nichts Anderes sagen konnte, als der Andere schon gesagt hat, und nun im größen Chorus dann die Stimme des gleichbeseelten Volkes sich auch erhebt zum Heil und Jubel für seinen Herrscher." „Wie nicht anders zu erwarten, nimmt dieser die Beweise von solch' herzlicher Liebe und treuer Anhänglichkeit seines Volkes gnädigst auf, und die Kunde von den huldvollen Worten, welche er sprach, vermag kaum so schnell sich zu verbreiten, als Aller Mund auch um das Doppelte erfüllt ist von dem Preise und dem Jubel, von dem heißesten, lautesten Wunsche, daß Gott noch lange erhalten möge ihm solchen Fürsten": nach längerem Zwischensatz (Allegro molto C), der gleichsam als Nachklang von der vorhergehenden Fuge sich betrachten läßt, beginnt ein Andante maestoso, mit der massenhaftigsten Instrumentation aber; Trompeten und Posaunen halten in gewaltigen langen Tönen den Hymnus fest, während alle übrigen Instrumente in den kräftigsten Figuren um dieselbe herumjubeln, bis ein schmetternder Tusch endlich das Ganze schließt, mit dem in Wahrheit der Componist die einmal sich gestellte Aufgabe in bester Weise, mit eben so viel praktischem Takt, als poetischem Talent, gelöst hat, so daß die Ouverture, von ihrem Standpunkte aus angeschaut, wenn auch kein Meisterwerk, doch ein sehr gelungenes Werk genannt werden muß, das bei ähnlichen Veranlassungen überall einen gleichen Beifall finden wird, wie in Braunschweig bei seiner Aufführung es fand, um so mehr, als auch die technische Behandlung, die Instrumentation, der Satz und was dazu gehört, von guten Kenntnissen, von Erfahrung und fleißiger Uebung, und in einem Grade zwar zeugt, der über jene unterliegende Idee hinaus auch alle billigen Anforderungen des Musikers in specie befriedigen muß.

H . . .

Mainz bei B. Schotts Söhnen: *Quintetto pour deux Violons, deux Altos et Violoncelle*, composé et dedié à Monsieur B. Molique etc. par *Vincenz Lachner*. Op. 8. Pr. (auf unserm Exemplar nicht angegeben).

Zuerst mein Bedauern über den so höchst incorrecten Druck, der so weit geht, daß z. B. in der ersten Violastimme Violinschlüssel hie und da vorkommen, während nicht eine einzige Note darnach in solchem gespielt werden darf, der ungewöhnlich vielen einzelnen Notenfehler nicht zu gedenken. Ich meine, auf ein Werk, auf eine Composition wie diese, mehr als gewöhnliche Aufmerksamkeit zu verwenden, hätte eine Verlagshandlung Aufforderung und Ursache genug, wenn sonst ihr auch ein übles Geschick nicht die besten Correctoren in die Hände spielen sollte, denn in der That muß, nach meinem Dafürhalten, dieses Quintett nicht blos zu den bessern, sondern zu den besten Produkten gezählt werden, welche die neueste Zeit der Art in unsrer Kunst hervorbrachte. Ich spreche dies nicht etwa aus blos nach Einsicht der Stimmen, in welchen das Werk gedruckt ist, sondern nach mehrmaligem Selbstspielen und Hören, vor Allem nach einem Vortrage, bei dem Molique die erste Violine spielte und alle übrigen Instrumente auch durch meisterliche Besetzung sich auszeichneten. Es ist ein sogenannt gearbeitetes Quintett, und dies im ganzen Sinne des Wortes zwar. Dadurch ist seine vollendete Ausführung einiger Schwierigkeit unterworfen, die sich wohl erst nach mehrmaligem Wiederholen überwinden läßt, aber, die überwunden, auch Jeder mit Vergnügen, mit wahrer Erbauung bei der Musik weilen wird. Der erste Satz (Allegro non troppo C, C-dur), den ich den Vordersatz nennen möchte, da er gewissermaßen, das Hauptthema hinwerfend, die Einleitung zur folgendea Unterredung und den ersten Vortrag über den Gegenstand enthält, ist klar, etwa in Haydn'scher Weise gehalten, aber es flicht sich doch eine Eigenthümlichkeit hinein, die sofort den Denker sowohl als den erfindungsreichen Componisten verräth, denjenigen Tonsetzer, der jedes Schrittes sich bewußt ist und über jede Note — möchte man sagen — Rechenschaft zu geben vermag, der ein Darstellungsobjekt sich wählte, ehe er an die Darstellung selbst ging, und nicht — wie heutigen Tages es wohl öfter vorkommen dürfte, sich nur an das Clavier oder den Schreibtisch wirft und auf gut Glück hin der Laune freien Lauf läßt; — indeß sind die praktisch am meisten gelungenen wohl die letzteren drei Sätze, das Andante sostenuto (F-dur ²/₄), das Scherzo (C-dur ³/₄) und das Finale (C-dur C), welches letztere so innig an das vorher-

gehende Scherzo sich anschließt, daß es gleichsam als der triumphirende Sieg sich betrachten läßt über die Ideen, welche spielend hin und her geworfen wurden von dem Willen des launigen Einfalls. Nichts scheint hier gesucht, und doch auch ist Nichts schon da gewesen; Alles ist neu, Alles subjektiv durchdacht und selbst empfunden, und doch spricht uns Alles so traulich an. Aber eben das ist auch die Schönheit der Poesie, daß wir sie verstehen, begreifen, und doch durch ihre Originalität hingerissen werden, selbst bis auf die wohlthuende Abrundung der einzelnen Formen und Gedanken hin, welche um so mehr mich angenehm berührten als — wenn ich so sagen darf — als wir solche von einem Lachner'schen Genius am wenigsten erwarten. Man mißdeute dies Wort hier nicht. Ich wüßte keine Stelle in dem ganzen Quintett, wo ich sagen oder wünschen möchte, weiter zu kommen, ehe selbst sie weiter geht, während wir von des Componisten Bruder wohl schon erfuhren, daß er durch ein zu langes Haften an den Gedanken der Rhetorik und schönen Formen seiner Sätze schadete. Es ist dies ein Vorzug gegenwärtiger Composition aber, der um so höher angeschlagen werden muß, als wahrlich um der vollkommen dramatischen Haltung willen der Verfasser sich eine möglichst vollständige und genügende Durcharbeitung der einzelnen Gedanken sich nicht minder angelegen seyn ließ, und dies um so schwieriger war, als eine Charakterisirung, wie der zweiten Viola hier wurde, kaum anders denn durch überwiegende Breite in der Anlage erreicht werden konnte: eine Schwierigkeit, deren Ueberwindung dann dem Componisten nur zu dessen größten Ehre angerechnet werden muß. So scheide ich von dem Werke mit der Ueberzeugung, daß selten wohl noch würdiger und ehrenfester ein junger Componist in die Oeffentlichkeit trat, als damit von dem jüngsten der in der Kunstwelt hinlänglich bekannten Gebrüder Lachner geschah; wie mit der Ueberzeugung, daß, wer bei dem achten Compositionsversuche seine Ideen schon so bestimmt schön, wahr und in sich abgeschlossenen Formen zu geben wußte, in Kopf und Herz eine ungleich größere, jedenfalls nicht gewöhnliche schöpferische Kraft noch birgt, und endlich mit dem Wunsche, daß die Theilnahme, welche das Quintett weiterhin findet, der Art seyn möchte, solche Kraft im entsprechenden Maaße zum Bewußtseyn und zur Aeußerung zu wecken.

Schilling.

Breslau bei F. E. C. Leukart: *Deux Sonatines pour le Pianoforte*, composées et dediées à Mademoiselle Emma Gebring par *Guillaume Taubert*. Oeuv. 44. Preis von jeder einzelnen Sonate 1/3 Rthlr. oder 54 kr. rhein.

Zwei recht wackere Clavierpiecen für junge Spieler, welche über die ersten Anfangsgründe hinaus sind und die Tasten bereits mit einiger Selbstständigkeit zu behandeln verstehen. Um ihres angenehmen Spiels willen, ohne in's Spielende zu fallen, möchten wir sie dazu derselben und allen Clavierlehreren bestens empfohlen haben, zumal sie den Sinn für Besseres zu wecken sehr wohl geeignet sind. Jede Sonate ist in der Ausgabe einzeln gedruckt worden.

Die Haydn-Feier in Wien.

Mit welch' außerordentlicher Liebe und wahrer Verehrung der Wiener noch immer an „seinem" Haydn hängt, und wie fast keine größere musikalische Feier bei ihm vorübergehen kann, an welchem durch Aufführung des einen oder andern Werks nicht der Genius des unsterblichen Schöpfers der gearbeiteten Quartette und großen Sinfonien wieder ins Leben gerufen würde, ist dem Leser ohne Zweifel bekannt. Hat diese Pietät einerseits allerdings etwas Rührendes an sich, so bildet sie andrerseits doch auch die beste Antwort auf die Verdächtigungen, welchen der Kunstgeschmack der Wiener von verschiedenen Seiten her wohl schon hat ausgesetzt werden sollen. Außerdem sind eine Reihe der großartigsten Musikaufführungen, welche je die Welt gesehen oder gehört hat, dadurch entstanden, die nicht ohne tiefren Sinn man die Wiener Haydn-Feste nennen könnte, und welche das treueste Bild uns geben von den ungemeinen musikalischen Kräften, die jene eine Kaiserstadt schon in sich schließt, und zu denen schwerlich irgend eine andere Stadt Europa's ein Gleiches in die Waage zu werfen im Stande ist. Erinnere ich zu dem Allen nur an das Fest, welches die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates nach 25 Jahren ihres Bestehens am 5. November 1837 feierte, an welchem von nahe an 1100 Personen Haydn's „Schöpfung" aufgeführt wurde, und an jenes zur Namenstaufe des Hauses, in welchem Haydn einst wohnte, im vergangenen Jahre, früherer und späterer ähnlicher Feiern, die alle den Charakter von Haydn-Festen an sich tragen, nicht zu gedenken. Zur Erinnerung an vorletzt genanntes Fest nun hat im Herbste des vergangenen Jahres der hochverdiente Kunstfreund Ritter von Lucam eine eigene Denkschrift, und zur Erinnerung an letzt genanntes ein prachtvoll ausgestattetes allegorisches bildliches Denkblatt herausgegeben, welche beide Denkmale aber nicht in den Buchhandel kamen, sondern nur unter den nächsten Bestellern vertheilt wurden, und weshalb es sicher nicht ohne Interesse für das größere Publikum ist, wenn wir theils blos andeutend, theils auszugsweise ihren Inhalt und ihre Gestaltung hier mittheilen.

Die Denkschrift zunächst entwickelt zuvörderst eine historische Uebersicht der Schicksale jener „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates". Nach derselben entstand die Gesellschaft im Jahr 1814, in Folge eines großen Armenconcerts, das im December Graf Moriz von Dietrichstein und Regierungsrath Joseph Sonnleithner veranstalteten. Fürst von Loblowitz war und blieb die Seele der neuen Gesellschaft, welche die Emporbringung der Musik in allen Theilen sich zur Aufgabe setzte und dazu sofort ein Conservatorium gründete. Erzherzog Rudolph geruhete das erste Protektorat anzunehmen, und vermachte der Gesellschaft testamentarisch seine musikalische Bibliothek in 100,000 fl. Werth. Dazu ward des bekannten Lexicographen Gerber Bibliothek für 200 Friedrichsd'or angekauft. 1815 schon konnte die Gesellschaft 8472 fl. 6 kr. und 101 Stück Ducaten einem Armenvereine übergeben, und Beethoven für die Composition

eines Oratoriums 300 Stück Ducaten anbieten, eben so den Grund zu einem nachmals so reichen Archive legen. 1816 trat nach Mosels Plane die Musik-Lehranstalt ins Leben; 1817 ward daneben noch eine Singschule eröffnet und 1819 eine Violinschule; 1822 gründete die Anstalt ein Museum von ausgezeichneten und seltenen Instrumenten, rine Bildersammlung und eine Autographen-Sammlung; 1827 ward eine Prämien-Vertheilung eingerichtet; 1829 ein eigenes großes Haus erworben; 1830 konnten 8,200 fl. an Ueberschwemmte vertheilt werden, obschon anf den Ansbau des gewonnenen Hauses nicht weniger als noch an 73,000 fl. verwendet werden mußten; 1831 mußte wegen Zunahme der Zöglinge der Unterricht in der Harmonie-Schule verdoppelt werden; 1833 ward ein Stipendium für Mädchen der Gesangschule gegründet, das im nächsten Jahre schon verdoppelt werden konnte; 1834 mußten abermals 250 fl. an Arme vertheilt werden und welche der außerordentlichen Leistungen mehr, über die staunend wir um so lauter fragen: woher die Mittel? — Alles theils durch freiwillige Beiträge, Schenkungen und dergleichen, theils und hauptsächlich aber durch Concerte, kleine und große, welche die Gesellschaft veranstaltete, und bei denen dann, sehen wir das Repertoire durch, die Aufführung Haydn'scher Werke immer die überwiegendste bleibt. In Wahrheit ist es wunderbar, mit welch' unerschütterlicher, tiefer Ehrfurcht der Wiener, der Oesterreicher stets an dem Genius dieses Meisters gehangen hat und noch hängt. Händel hat er verehrt, gewürdigt und geschätzt jeden seiner großen Tonsetzer, keinen nusgenommen, aber wärmer war die Theilnahme nie als wo es galt, den Namen Haydn's zu verherrlichen and die Künstler selbst, alle, groß und klein, stimmten ein in solchen Eifer, der nur in einer heiligen Sympathie seine Erklärung findet, die das schönste Licht aber zugleich auch wirft auf des Wieners eigentlich musikalisches Herz. Herr von Lucam theilt die Geschichte der „Schöpfung" mit. Welche Ehren der Meister damit errang: die schönsten, die wirklich ehren- und werthvollsten immer in Wien. Salomon in London gab die erste Veranlassung zu dem Werke, indem er Haydn den Text, den der Engländer Lidley gedichtet hatte, mittheilte. Indeß verstand Haydn zu wenig englisch, und da zudem der Text ihm viel zu lang für ein Oratorium dünke, nahm er ihn nach Deutschland mit. Hier spornt der Freiheer von Swieten, ein warmer, edler Kunstfreund, Haydn zur Composition eines Oratoriums nn. Haydn zeigt ihm den englischen Text; sofort übersetzt Swieten denselben, kürzt ihn gehöriger Maaßen ab, nnd bringt dann einen Verein von zwölf Personen zu Wege, welche 500 Stück Ducaten zusammen legen und solche Haydn als Honorar für die Composition bieten. Es waren die Fürsten Lobkowitz, N. Esterhazy, Trautmannsdorf, L. Lichtenstein, Schwarzenberg, Kinsky, Auersperg, Lichnovsky, die Grafen Marschal, Harrach, Fries, und die Freiherren Spielmann und Swieten, denn wir auf diese Weise das unvergängliche Werk verdanken, da Haydn den Antrag annahm und sofort an die Arbeit ging (1797). „Erst als ich zur Hälfte in meiner Composition vorgerückt war, merkte ich, daß sie gerathen wäre; ich war aber auch nie so fromm als während der Zeit, da ich an der Schöpfung arbeitete; täglich fiel ich auf meine Kniee nieder und bat Gott, daß er mir Kraft zur Ausführung verleihen möge." Die ersten Anfführungen der Schöpfung hatten im Palais des Fürsten von Schwarzenberg statt. Alles drängte sich, zu hören, aber nnr der höchste Adel ward zugelassen. Der damals 21 jährige Ritter Ignaz von Seyfried, der vier Decennien später das vergötterte Meisterwerk an der Spitze von einer mehr denn 1000 köpfigen Künstlerarmee selbst aufführte, schmuggelte sich, einen Instrumentensack unter dem Arme neben dem Posaunisten Ubrich ein. Oeffentlich ward die Schöpfnng zum erstenmale an Haydn's Namenstage, am 19. März 1799, im K. K. Hofburgtheater aufgeführt. Die Kosten auch dieser Aufführung trug jenes edle Zwölfgestirn, and Haydn steckte alle Einnahme mit 4088 fl. 30 kr. C. M. zu sich. Nach Berlin kam dann die Schöpfung 1800. B. A. Weber dirigirte, Funcke, Fischer, Franz, Gern und die Schick sangen; Wirland aber dichtete:

„Wie strömt Dein wogender Gesang,
In unsre Herzen ein! wir sehen
Der Schöpfung mächtigen Gang,
Den Hauch des Herrn auf den Gewässern wehen,
Jetzt durch sein blitzend Woet das erste Licht entstehen,
Und die Gestirne sich durch ihre Bahnen drehen;
Wie Baum und Pflanze wird, wie sich der Berg erhebt,
Und froh des Lebens sich die jungen Thiere regen.
Der Donner rollet uns entgegen,
Der Regen säuselt, jedes Wesen strebt
Ins Daseyn; und bestimmt des Schöpfers Werk zu krönen,
Seh'n wir das erste Paar, geführt von Deinen Tönen.
O jedes Hochgefühl, das in dem Herzen schlief,
Ist wach! wer rufet nicht: wie schön ist diese Erde!
Und schöner, nun ihr Herr auch Dich ins Leben rief,
Auf daß sein Werk vollendet werde."

Freilich war das anch aller Lohn, den Haydn von Berlin aus empfing; doch dagegen gaben die Zwölfmänner in Wien ihm die Partitur als Eigenthum zurück und der Selbstverlag *), und noch ein Benefiz-Concert brachten abermals 12,000 fl. ein. 1801 fand die erste Aufführung in Paris statt, and ein Künstlerverein ließ eine schwere goldene Medaille auf den Componisten prägen, wovon wir auch eine Abbildung hier erhalten; was aber that Wien wieder 1803? — es verlieh Haydu die Salvator-Medaille, und 1804 das Ehrenbürgerrecht, denn damals schon hatte die Aufführung von Haydn'schen Werken den Armenkassen 33,169 baare Gulden eingetragen. Am 27. März 1808 hörte Haydn seine Schöpfung selbst zum letztenmale. Fürst von Trautmannsdorf hatte die Aufführung im Universitätssaale veranstaltet und Hnydn dazu eingeladen. Ein Triumph war seine Ankunft; die höchsten Standespersonen empfingen ihn, ein Tusch und tausendstimmiges Hoch ertönt aus den dichbesetzten Räumen, auf einem Armstuhl hoch emporgetragen wird der Meister und der Jubel nimmt kein Ende; an der Seite der Fürstin Esterhäzy muß dann der Gefeierte, den Hut auf dem Kopfe, damit er sich nicht erkälte, Platz nehmen, und der

*) Später kauften Breitkopf und Härtel in Leipzig die Platten als Eigenthum an sich.

ihn umringende höchste Adel läßt kaum ihn aufschauen zum Orchester; da ertönt es — „und es ward Licht" — Alles bricht in Begeistrung aus, Haydn weint, faltet die Hände, „es kommt von dort" sind seine betenden Worte, und am Schlusse des ersten Theils schon muß er, zu tief ergriffen, unter segnender Geste gegen das Orchester den Saal verlassen. Von Collin weihete ein deutsches, de Carpani ein italienisches Gedicht noch dem Greise, und der russische Gesandte Fürst Kuralin überreicht ihm im Namen der philharmonischen Gesellschaft in Petersburg eine 42 Ducaten schwere Medaille. Schließe ich die Geschichte der Schöpfung: bedürfte es darnach aber noch mehr zu erzählen von der Wiener Haydn-Feier? — So sey aus der Neuzeit, welche des Künstlers Tod um 3 Decennien schon voraneilte, dann noch einiges dem Buch entnommen. Am 31. März 1832 als am hundertsten Geburtstage *) des Herrlichen veranstaltete der Archivar mehrerwähnter Gesellschaft Herr Franz Glöggl eine Erinnerungsfeier; der Zudrang und die Theilnahme ist ungemein; eine „Sterbemedaille" wird geprägt; jene 25jährige Jubelfeier rückt heran, bei welcher von riesigem Orchester der fast tausendstimmige Gesang der Schöpfung wieder gesungen wird, und auf Ritter von Leneams Antrieb entsteht das allegorische Gedenkbild, das nachher noch seine besondere Beschreibung finden soll. Der Besitzer des Hauses in Rohrau, in welchem Haydn geboren wurde, erklärt urkundlich für sich und alle seine Nachkommen, auf eine vor allen störenden Einflüssen gesicherte Weise das Bild in dem Zimmer aufzubewahren, wo der Sänger der Schöpfung geboren wurde; eine gleiche Erklärung legt gerichtlich die Besitzerin des Hauses in Wien ab, wo Haydn einst wohnte und starb; und als der 30ste Jahrestag, der 31. Mai 1839, an welchem Haydn in die Gefilde der Seeligen hinübergegangen, erscheint, wird, unter feierlichem Gepränge, dem Schutze der Regierungen und dem Jubel der Menge, für ewige Zeiten dies Haus noch getauft „Zum Haydn", welche Worte mit goldnen Buchstaben prangen über dem Eingange auf großer marmorner Tafel. Dem Buche sind die Ansichten beider Häuser beigegeben, und rührend ist der ausführliche Bericht über die bei letzten Gelegenheiten stattgehabte Feier zu lesen. Wo ließ je wohl ein Tonkünstler mehr Liebe, mehr Verehrung zurück?? — Und das ist die wahre Unsterblichkeit, die ganze Schönheit, welche an seinen Werken haftet. Es folgt Haydn's ausführliche Biographie noch, indeß ist solche schon bekannt, und gebe ich daher sofort die Beschreibung des mehrerwähnten allegorischen Bildes, das wirklich ein geschmackvolles Denkzeichen ist von dem unsterblichen Meister, und kein geringer Zeuge von dem Grade, in welchem der Wiener seinen Haydn liebt und begriffen.

Das Blatt ist ohngefähr 3' hoch und 2' breit. An der Stirne steht der Psalm Davids „Lobet Gott mit Posaunenklang" :c., als Hindeutung auf die Bestimmung der Musik und Haydns Charakter, der jedes Werk anfing mit „in nomine Domini" und endigte mit „gloria in excelsis". Unter dem Spruche ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen, einen Lorbeerzweig niedersenkend auf die Worte „Vater in deine Hände empfehle ich meinen Geist", und so als Bote des Herrn dem Meister die Antwort auf seine letzte Bitte bringend. Zu beiden Seiten der Jubelchor „der Herr ist groß in seiner Macht" mit Worten, und als Randverzierungen die sechs Schöpfungstage in bildlicher Darstellung mit den entsprechenden Stellen aus der „Schöpfung". Ueber dem dunkeln Chaos schwebt Jehovah, und das allmächtige „Werde" umfließt ihn als Manifestation seines göttlichen Willens in Strahlenglorie, bis von Schild zu Schild die Werke vollbracht sind, welche der Ewige hervorrief bis zum sechsten Tag. Aber wer unter allen Erdensöhnen war je wohl mehr durchdrungen von des Herrn Herrlichkeit und Gnade, als der große Haydn, dessen edles Antlitz in der Mitte des Bildes uns entgegenblickt, vom Himmelsfunken des Genius begeistert. Die Worte, welche er nach Vollendung seiner Schöpfung sprach und welche ich oben schon anführte, bilden das Motto. Die Randverzierungen sind von J. N. Geiger entworfen und von M. Fahrenbacher lithographirt, die Schrift besorgte die Meisterhand Fr. Berndts, und das Bild ist von Ritter von Radmannsdorf nach dem sprechend ähnlichen Kupferstiche von Dan. Weiß eben so lithographirt worden.

So also lebt Haydn noch in Wien, und einen Schluß von dieser Liebe fort bis auf den Charakter des eigentlichen Kunstsinns jener heitern Kaiserstädtler: wäre er unrechtes Beginnen? — Doch ist das nicht meine Aufgabe. Soll ich Etwas noch zufügen, so sey es der Prolog, den L. A. Fränkel dichtete, und den der K. K. Hofschauspieler Anschütz bei der Inauguration des „Haydnhauses" am 1. Juni vorigen Jahres so tief ergreifend sprach:

Ein Bild entroll' ich aus vergang'nen Tagen:
Es thut sich auf ein weitgedehnter Saal —
Von Säulen ist die Kuppel schlank getragen,
In Marmorwänden bricht sich matt der Strahl,
Mit Purpur sind die Bogen ausgeschlagen,
Und harrend wogt die bunte Menschenzahl;
Geladen sind die schön geschmückten Gäste.
Zu Haydn's kühn betuntem Schöpfungsfeste *).

Und plötzlich lautlos wird die laute Menge,
Vom Sturme lauscht die See also empor.
Gebeugt, mit weißem Haar, aus dem Gedränge
Tritt schlicht, fast scheu ein schwacher Greis hervor.
„Der ist's!" so flüstert's durch des Saales Länge,
Das Flüstern wird zum sturmbewegten Chor:
„Der ist's!" und donnernd an des Saales Bogen
Sprüh'n auf des Beifalls und des Jubels Wogen.

Und wankend naht der Greis dem Purpursitze,
Der, stolz erhoben, ihn der Menge zeigt.
Sein Haupt deckt Schnee, so wie des Hekla Spitze,
Aus dessen Innern doch die Flamme steigt.
Nicht in der Jugend warf sein Geist die Schöpfungsblitze,
Vor denen noch die Nachwelt stumm sich neigt,
Kurz vor der Hülle tödtlicher Zerreißung
Erfüllt' er glorreich des Genies Verheißung **).

*) Hier mag gelegentlich auch der Irrthum berichtigt werden, den Schaetezer Pag. 230 des vorigen J. dieser Zeitung dadurch begangen, daß er den Tauftag mit dem Geburtstage Haydns verwechselte, welcher letzterer wirklich der letzte März ist.

*) Am 27. April, 1808, K. K. Universitätssaale.

**) „Die Schöpfung" dichtete er in seinem 65. Jahre. „Die Jahreszeiten" waren sein letztes Werk.

So wie ein Gott, der durch ein Erdenleben
  Erkannt nicht, und in dunklem Kleide, wallt
Und leuchtend und verklärend im Entschweben,
  Entschleiert zeigt die schöne Gottgestalt. —
Doch hört Musik jetzt durch die Räume beben,
  Wie es chaotisch, majestätisch hallt,
Ein Katarakt von Tönen, klingend, stäubend,
Stürzt auf das Herz entzückend und betäubend.

Es braust und wogt, von Welten ist es trächtig,
  Und trotzig ringt der Elemente Macht,
Dazwischen rollt des Donners Stimme prächtig,
  Es bläst der Sturm zu wilder Wolkenschlacht.
Jetzt auf den Wogen schwebt es, ebnend, mächtig,
  Der Geist des Herrn zieht säuselnd durch die Nacht.
Und es erklingt von schöpfungssel'gen Tönen
Um, was sie haßte, liebend zu versöhnen.

Denn wenn das Licht erwacht, so soll's nicht schauen
  Die trotzige Gewalt, den wilden Krieg
Der Elemente und des Chaos Grauen —
  Beleuchten soll's des großen Geistes Sieg! —
Aufjauchzt ein Hymnus jetzt — die Himmel öffnen —
  „Es werde Licht!" und was dem Nichts entstieg,
Was erst noch war chaotische Verheerung,
Es liegt vollendet, selig in Verklärung.

Electrisch zuckt es durch der Hörer Geister,
  Die Töne singen fort: „Es werde Licht!"
Und so ergreift's den greisen, frommen Meister,
  Daß ihm die Thräne rollt vom Angesicht.
Er betet zitternd, und den Himmel preist er:
  „Von dort kommt Alles, Alles! von mir nicht!" *)
Er ruft es laut und weint und bricht zusammen,
Ergriffen von des eignen Geistes Flammen. — —

Hier sprach in stiller Nacht, in diesen Hallen
  Der Genius mit ihm geheimnißtief —
Dann sah er gold'ne Klangfiguren wallen,
  Und Tonmysterien, wenn er entschlief.
Hier ließ er seine ew'gen Lieder schallen,
  Bis einst ihm still der Todesengel rief,
Und ihm: „Es werde Licht!" zur Seele tönte,
Daß sie wie damals Gotterschrocken staunte!

Er schläft — solch einen Meister aber sendet
  Der ew'ge Herr nach tausend Jahren nur,
Und unsern Blick zu seinem Bild gewendet,
  Verehren wir der Gottheit lichte Spur.
Seht hin, sein Bild! der hat es fromm vollendet,
  Als auch durch ihn ein Strahl der Schöpfung fuhr.
Drum singt es laut, daß wieder sich's bewähre;
„Der Herr ist groß und ewig seine Ehre!" **)

*) Haydn's Worte bei diesem Momente, deren sich noch Mancher erinnern wird.
**) Worte des Chors aus der „Schöpfung".

Feuilleton.

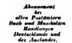
(Königsberg am 10. Januar). Ich hatte mir vorgenommen, Ihnen einen ausführlichen Bericht über ein Paar merkenswerthe Musikaufführungen zu senden, welche kürzlich hier unter Universitätsmusikdirectors Sämann Leitung statt halten; indessen fand ich noch keine Zeit dazu, damit die Sache jedoch nicht alt wird, theile ich sofort das Wichtigste in Kürze Ihnen mit. Sie und Ihre Leser kennen Bach's große Passion (nach dem Evangelium des Matthäus). In dem ersten Doppelchore tritt bekanntlich als Cantus firmus der Choral „O Lamm Gottes unschuldig" ꝛc., daß diese eine armate Stimme durch die übrigen acht Chorstimmen deutlich genug hervorträte, ist kaum möglich. Wie Sämann mir erzählt, hatte er bei einer frühern Aufführung diese Cantus-firmus-Stimme überzahlreich fast besetzt, und dennoch sey der Effekt durch die Kraft der übrigen Harmonie verschlungen worden. Was thut der einsichtsvolle Mann jetzt? — Er stellt rechts und links von der Orgel (die Aufführung hatte in der Stadtkirche statt) den Doppelchor, dahinter das Orchester, und nun hinter dieses auf ein besonderes Amphitheater, das sich im Halbkreise an die Riesenmauer anlehnte, einen vierstimmigen Chor von 500 Sängern (Sopran, Alt, Tenor, Baß), der unisono dann den Cantus firmus ausführen mußte. Ich leugne nicht, daß ich erschrack, als ich von der Idee hörte, doch bei der Aufführung verwandelte sich aller Schrecken in eine tiefe, gewaltige Rührung, welche der Effekt in mir hervorbrachte. Die Choräle ließ Sämann ebenfalls von der Gesammtmasse des Personals vortragen, und ihre Wirkung war in Wahrheit groß. Ein andermal, nämlich am letzten Bußtage, brachte Sämann Fasch's Davidiana vollständig zur Aufführung, darnach Lotti's Crucifixus und Durante's herrliches Magnificat. Fasch's Psalmen und letzteres Magnificat begleitete Sämann auf der Orgel, das Crucifixus aber ward in strengster Capellmanier ausgeführt. Es zeugt wohl von keiner geringen Begeistrung, wenn am Schluß eine baldige Wiederholung des Festes allgemein verlangt ward, welche auch statt hatte, und wobei Sämann dann in den Zwischenräumen Orgelsachen von Bach und andern Meistern auf eine Weise vortrug, welche eben so sehr geeignet war, die Vorzüglichkeit seiner geistigen, wie seiner technischen Kräfte ins hellste Licht zu stellen.

(Die große Oper in Paris). Die Gazette musicale stellt einen Vergleich zwischen dem Budget der vormaligen und der gegenwärtigen Direction der großen Oper zu Paris an, und meint, daß demnach Hr. Pillet, der gegenwärtige Pächter des Instituts, zuletzt doch unterliegen müsse. Die vorige Direction habe zwar 900,000 Frcs Unterstützung vom Staate erhalten, und die gegenwärtige erhalte nur 650,000 Frcs.; allein die vorige habe auch täglich spielen müssen, und die jetzige spiele wöchentlich nur 3 Mal, und sie sey daher von dieser Seite immer noch im Vortheil; allein der Grund obiger Vermuthung liege wo anders, nämlich in dem übertriebenen Sänger-Honorar. Nourrit habe früher nur 45,000 Frcs., Levasseur 30,000 Frcs., Mad. Dorus 10,000 Frcs., Dem. Falcon 5000, and nur die Damoreau habe 60,000 Frcs. jährlich gehabt; Hr. Pillet aber müsse zahlen: Duprez jährlich 100.000 Frcs., der Elsler 80,000 Frcs, an Levasseur 50,000, an die Dorus 40,000, an Derivis 30,000, an Massol 30,000, an Mad. Stoltz 30,000, und an Dem. Nau 30,000 Frcs., so daß blos diese wenigen ersten Mitglieder der Bühne nicht weniger als die runde Summe von 390,000 Frcs. an Honorar wegnehmen. Die Heinefetter, welche jetzt ebenfalls an der großen Oper zu Paris engagirt worden ist, erhält im ersten Jahre 20,000, im zweiten 30,000, and im dritten 40.000 Frcs. festen Gehalt.

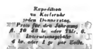
(Spontini — wahrscheinlich entlassen). Die Leser der „Zeitung für die elegante Welt" werden sich einer Erklärung erinnern, welche der Generalmusikdirektor Ritter ꝛc. Spontini in Berlin kürzlich in diesem Blatte zu veröffentlichen keinen Anstand nahm. In Folge einer Correspondenznotiz giebt er darin nähere Auskunft über seine Dienstverhältnisse; bemerkt, daß er schon dem höchstseligen Könige dieserhalb eine Beschwerdeschrift gegen die Intendanz (Graf von Redern) übergeben und dieselbe abermals jetzt des Königs Friedrich Wilhelm IV. Majestät unterthänigst behändigt habe, und versichert ganz unzweideutig endlich, daß, wenn seinen Anforderungen nicht willfahrt werde, was zu fürchten er indeß durchaus nicht Ursache habe, er sofort seine Entlassung nehmen werde. Der Ton, in welchem die ganze Erklärung abgefaßt ist, mußte in Berlin wohl zu einigen Dissonanzen Veranlassung geben, und wie dortige Blätter nunmehr berichten, weiß man nicht, ob Klage oder Entlassung Folge davon seyn werde; eine noch neuere Nachricht aber, welche heute aus bester Quelle uns von dorther zukam, versichert, daß Spontini jener Erklärung wegen bereits in Anklage versetzt worden sey und seine Entlassung kaum einem Zweifel noch unterliege, ob mit der contraktlich ihm versprochenen oder einer geringeren Pension, stehe dahin, so wahrscheinlich das Letzte erwartet werden dürfe.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. **Nr. 9.** 4. März 1841.

Vertraute Briefe über Gesang und Gesangmethode.

Mitgetheilt von Wilhelm Häser.

I.

Sie wünschen, mein Freund, daß ich Ihnen über Gesang und Gesangmethode meine Ansichten mittheilen und näher entwickeln möchte. Es ist keine so leichte Aufgabe, sich an eine Kunst, welche hauptsächlich dem Reich der Gefühle angehört, mit dem zergliedernden Verstande zu wagen, und Gegenstände, die eigentlich nur geahnt und empfunden werden können, und sich so leicht vor dem fesselnden Begriffe verflüchtigen, unter Categorien des Nachdenkens zu ordnen. Doch, Ihnen gefällig zu seyn, will ich wenigstens den Versuch wagen; prüfen Sie dann freundlichst, ob meine Ansichten mit den Ihrigen im Einklang stehen.

Als Einleitung mögen zuvörderst folgende kurze Betrachtungen über Kunst, und namentlich über Musik im allgemeinen, gleichsam als Grundlage des Folgenden, was ich Ihnen mitzutheilen habe, eine Stelle finden.

Das Ideal des Schönen hat seine Heimath nicht diesseits der Grenzen der Erfahrung, sondern im Reiche des Unsichtbaren und Unendlichen. Wenn daher kein Endlicher die Idee selbst, welche im Schooße des Unendlichen ruht, als die höchste Potenz alles Schönen und Guten, zu erschauen und zu erfassen vermag, so wird sie doch geahnet vom endlichen Geiste, welcher einen Funken wenigstens von dem Lichtstrahl jenes unendlichen Wesens in sich schließt. Diese Ahnung nun modifiziert sich nach der besondern freien sittlichen Beschaffenheit der Individuen und ihrer darauf gegründeten größern oder mindern Empfänglichkeit für die Eindrücke der geistigen Welt und die nähere oder fernere Verwandtschaft mit dem Ideal. Im Gebiet des Wahren, Guten und Schönen beruht hierauf also der Unterschied zwischen Adepten und Laien, und wohl noch in unendlichen Abstufungen.

Die Kunst berühret die Gefühlsseite des Menschen. Mag man nun die Idee des Schönen in der dem Gefühlsvermögen sich unmittelbar kundgebenden Einheit des Idealen und Realen oder in der innern Harmonie des Wohlgefallens finden, ihre Realisirung bleibt immer Aufgabe der Kunst, deren Trieb bei den Wenigsten mit dem Verstande erfaßt wird, sondern einzig im Gefühl wohnt, aber darum um so lebendiger und frischer sich hier zu erkennen giebt, je mehr solches von Imagination unterstützt wird. Am unmittelbarsten und reinsten aber spricht sich das Gefühl in der Musik aus, und zwar in solcher Musik, welche rein in Tönen darstellt. Sie weist am klarsten und bestimmtesten durch das Gefühl auf die Idee, die Quelle derselben, den Grund des ewig Schönen hin.

Die Plastik hat weit mehr äußerlichen Stoff, und das Mittelbare ist hier zu viel, als daß es sogleich das Innere des Gemüthes erfaßte. Dasselbe gilt auch von der Malerei; ja auch von der Tanzkunst, seitdem der griechische Konthur von unsern Bühnen verschwunden ist, die ihre höhere geistige Bedeutung in den Augen der Meisten verloren hat. Selbst die Poesie bedarf erst des Wortes, und darum schon des Verstandes, um das Gefühlsvermögen anzuregen: hier herrscht die Einbildungskraft schon in höherem Grade.

Im einfachen Tone aber, in der ursprünglichen Musik, geht, wie durch ein unbemerkbares Organ, Herz in Herz, Empfindung in Empfindung über, und die Welt über uns tritt uns um so näher, je offener das Gemüth zum Empfangen der Eindrücke ist. Die Kulturgeschichte der Menschheit bezeugt, daß unter allen Künsten die der Töne zuerst entstand. Daher ist sie auch am weitesten verbreitet durch ihre Einfachheit, Natürlichkeit und allgemeine Verständlichkeit. — Sie erinnern sich, mein Freund, gewiß der herrlichen goldenen Worte des trefflichen Hofmann in seinem „Johannes Kreisler“ in den Phantasiestücken, und in dessen „Kater Murr“. Nur ein Geweihter vermag sich so auszusprechen. —

II.

Wenn die Quelle der Kunst, insbesondere der Musik die Idee des Schönen im Gefühl ist, und deshalb der Charakter der Musik als einer Kunst darin besteht, durch das Organ des Tones das im Gemüth wohnende und waltende Gefühl hervortreten zu lassen, und die inn're Stimmung des Einen in die Seele des Andern überzutragen, so läßt sich das Gebiet der Musik leicht bestimmen. Dahin gehört nun wohl Alles, was in die Sphäre des reinen unmittelbaren Gefühls fällt, welches das Bewußtseyn von den Zuständen ist, in welchen sich das menschliche Gemüth befindet; das geheimste Inneweben des inneren Sinnes und Wirkens der Seele. Musik ist demnach Trägerin des Gefühls, und umfaßt das gesammte

Gebiet des reinen ungetrübten Centrallebens der Seele. Da sich nun aber die Stimmung des Gefühls modifiziren läßt durch die dem Herzen innewohnenden, oft contrastirenden Gefühle, so gewinnt auch die Einbildungskraft dabei Spielraum und influirt gewissermaßen auf die Musik; doch wird dieser Einfluß nur von Bedeutung beim Gesang seyn (im engern Sinne — Lied). Da die Phantasie mehr wirksam ist im Felde der Poesie, als in der reinen, das unmittelbare Gefühl blos ansprechenden Musik, so wird erst durch die Verbindung der Poesie mit der Musik der Einfluß der Imagination auf letztere ein größerer werden. Wenn sich die Gemüthszustände in angenehme und unangenehme, in heitere und traurige scheiden, so könnte man von einer heiteren, und einer ernstern und traurigen Musik allerdings sprechen; da es aber im ganzen Leben des Menschen keinen eigentlich indifferenten Zustand giebt, der mit keinem Gefühle — weder der Lust noch Unlust — verbunden wäre, so giebt es auch keine indifferente Musik, die weder auf die eine noch die andre Seite sich neigte, sondern, mitten innestehend zwischen Lust und Unlust, Freude und Schmerz, so recht eigentlich keiner von Beiden angehörte.

Die Rolle der Phantasie, welche das Gefühl unterstützt, die verschiedenen Empfindungen verknüpft, und zum Ganzen verleitet, ist demnach immer die einer Dienerin. Die Totalität einer Symphonie z. B. ist ursprünglich in der musikalischen Idee selbst gegründet, im unmittelbaren, lebendigen Gefühl ihres Tonschöpfers; die Phantasie dient ihm, um bei der Ausführung die ähnlichen Ideen, welche die Theile des Ganzen ausmachen, aufzufinden, neben einander zu stellen und in richtige Verhältnisse zu bringen. Das Gefühl bleibt hier immer ein allgemeines; sey es nun eine heitere oder traurige Tondarstellung. Zu deren Erfindung und Verknüpfung ist die Einbildungskraft dem Gefühlsvermögen allerdings dienstbar, denn dem Gefühle selbst kann nur durch die Vorstellung eine bestimmte Beziehung gegeben werden; denn im bloßen Ton äußert das Gefühl an sich nur unbestimmte innere Regungen. Erst dadurch, wenn die Einbildungskraft mit den Gefühlen bestimmte Vorstellungen verbindet, erhält der Ton (die Weise) eine nähere Bestimmtheit; und zwar in Verbindung mit dem articulirten Ton, der Sprache (als Produkt der Einbildungskraft und Reflexion) mit der Musik im Gesang oder in der Sprache der Musik. Nothwendig aber müssen die Vorstellungen, die musikalisch ausgedrückt werden sollen, den Gefühlen analog seyn. Die Sprache als Mittheilerin von Vorstellungen kann sich nur in so weit an die Musik anschließen und zum Gesange werden, als sie selbst zugleich auch Organ des Gefühls (freilich mittelbarer als die Musik) ist, blos im Felde der Poesie. Und auch von dieser wird sich hauptsächlich nur die Seite zur musikalischen Darstellung eignen, welche zunächst dem Gefühlsvermögen angehört, und Offenbarerin seiner Regungen und Zustände ist; ich meine die lyrische Poesie. Ob das rein Epische seinem Inhalte nach musikalischer Natur sey, wäre zu bezweifeln; und es ist mir nicht klar, wie, wenn die homerischen Rhapsoden ihre langen Erzählungen hersagten, diese Musik (welche ohne Zweifel blos um der rythmischen Form der Dichtung willen und als uraltes Organ der Mittheilung überhaupt gebraucht wurde) gehört werden konnte, ohne durch ihr unmäßiges Einerlei jeden Zuhörer zu langweilen und zu ermüden. Ist dies nicht z. B. schon bei mancher mit Musik versehenen Bürger'schen Ballade (oder anderer Dichter) der Fall, daß wir beim Anhören derselben uns unbehaglich fühlen? Und wie kurz ist eine solche, mit einem zusammenhängenden Stück aus Homer verglichen? — Der objektive Ton der Erzählung ist es, was dem Epos den eigentlich musikalischen Charakter abspricht. Ossian's Dichtungen sind schon weit subjektiver und lyrischer als Homer's, und eben deswegen auch weniger rein-episch, und daher um so mehr musikalisch, je mehr das Lyrische in ihnen vorherrschend ist. Dies gilt nun auch von der Dichtungsart der Romanzen und Balladen. Je weniger diese blos referiren und fabeln, je mehr sie innere Gemüthszustände berühren und darstellen, desto eher sind sie einer musikalischen Bearbeitung fähig. Dem didaktischen könnte man wohl mit Recht allen Anspruch an musikalischen Charakter absprechen *). —

*) Zu einer Erwägung des eben Behaupteten, wenigstens in einem gewissen Felde des Didaktischen, giebt mir die vor einer Reihe von Jahren schon auf der Stuttgarter Bühne gegebenen Oper von Conradin Kreutzer „Aesop in Lydien", deren auch Sie sich noch erinnern werden, mein Freund, jetzt Gelegenheit. Die Composition dieser Oper hätte gewiß verdient, weiter bekannt zu werden. Ich erinnere Sie hier hauptsächlich an die darin eingewebten „äsopischen Fabeln", welche uns gleich beim ersten Hören sehr ansprachen, da die musikalische Behandlung derselben nicht zu sehr an's Romanzenartige streift, und dennoch das Melodiöse nicht der Deklamation der Erzählung aufgeopfert ist. Wenn Einzelnes darin nicht ganz gelungen ist, so scheint mir die Schuld mehr am Dichter zu liegen, welcher die Fabeln nach Materie und Form nicht ganz passend wählte und zu handhaben wußte für den besondern Zweck einer musikalischen Darstellung. —

Die Fabel hat es überall hauptsächlich mit Belehrung, Anweisung, Ermahnung, Warnung u. s. w zu thun, und scheint ein sehr zweideutiges Recht an das eigentliche Gebiet der Dichtkunst ansprechen zu können. Sie entlehnt zwar die erzählende Form von der Poesie; aber ihre Tendenz ist nicht die rein ästhetische; sie soll belehren, den Verstand erleuchten, und wo der Inhalt der Fabel ein moralischer ist, dadurch das Begehrungsvermögen erwecken, und darauf hinwirken. Kann nun eine solche Belehrung vermittelst des Gesangs geschehen? Und ist nicht vielmehr der letztere eine fremde unnütze Zugabe, die den Zweck des Dichters oder Fabellehrers wenig fördert? Bei den meisten Fabeln gilt das zuletzt Gesagte.

Doch wäre es nicht gerade unmöglich, daß die durch die Fabel hervorzubringende Verständigung über irgend ein Gesetz im Natur- oder Geister-Reich mehr durch Verbindung der Vorstellungen mit dem Gefühl und die demselben dienende Imagination geschähe, und eben so vornehmlich ans Gefühl spräche, wodurch die Vorstellung erst geweckt und geläutert werden müßte. Dies möchte namentlich der Fall seyn bei den von Herder sogenannten dämonischen oder Schicksalsfabeln, welche den Zuhörer auf das, über den Verhältnissen und Schicksalen, dem durch sich selbst nicht erklärbaren Wirrwarr des endlichen, irdischen Daseyns, waltende göttliche Princip hinweisen sollen.

Auch die im engern Sinne moralisch genannten Fabeln, die auf irgend einen Satz der Sittenlehre hinweisen, und dafür das Interesse des Gefühls und Willens anregen sollen, könnten zum Theil so behandelt werden. Von den rein theoretischen Fabeln schließt sich die Musik von selbst aus.

III.

Das *Drama* als plastisches Produkt scheint, wie das Epos seinem Wesen nach, dem subjektiven Charakter der Musik sich nicht befreunden zu können, und doch (könnten Sie einwenden, mein Freund) finden wir es, so weit uns die Geschichte hinauf weist, mit Gesang und Chören vereinigt. Aber es ergiebt sich aus einer genauern Untersuchung des Ursprungs der dramatischen Poesie, daß das eigentlich Dramatische erst mit der Zeit zum ursprünglichen einfachen lyrischen Chorgesange hinzugekommen sey, und sich dann allmählich bis auf die Stufe entwickelt habe, wo die Handlung und ihre Lösung Hauptsache, der Chor blos Einfassung des ganzen Bildes wurde, welche dann wieder mit der Zeit immer unbedeutender und leerer wurde, bis sie im spätern Lustspiele des Menander, Terenz u. a. abgeschafft wurde. Wie es sich nun a posteriori zeigt, daß gerade das Musikalische im alten Drama rein lyrisch war (denn wo in der antiken Tragödie oder Comödie der Chor in den Dialog sich mischt, *spricht* der Chorag als mithandelnde Person), so ist es auch dem Geist und der Tendenz des alten und jedes echten Drama's zuwider. So viel sich auch immer *innere* Handlung im Drama finden mag und soll, so will doch der Dichter — namentlich im höhern (ernsten) Drama — die innere Handlung eigentlich als Handlung; er will Charaktere darstellen und in ihrer Entwickelung das Räthsel des endlichen Seyns mit seiner Auflösung in einer höhern sittlichen Weltordnung nachweisen. Dies ist sein Zweck; ein moralisch-religiös-ästhetischer — nicht ein nur ästhetischer, wie ihn allein die Musik als Organ des unmittelbaren Gefühls erreichen kann.

Sie werden sagen, lieber Freund, daß ich hiermit auch der *Oper*, dem sogenannten *lyrischen Drama* der neueren Zeit, alle Gültigkeit abspreche. Und wirklich spreche ich derselben alle Bedeutung und allen Werth ab, wenn Dichter und Componist dadurch einen der antiken Tragödie und Comödie ähnlichen Zweck zu erreichen suchen. Einen solchen zu erreichen, find ich sogar unmöglich, und die Oper würde in ein leeres Spiel ausarten. Sie darf als opera seria (große heroische, tragische Oper) nicht durch Verwickelung der Situationen in einer Handlung und durch deren Lösung die Combinationsgabe des Zuhörers so sehr beschäftigen, wie dies im Drama stattfinden darf und muß; dadurch würde die Beschäftigung des Gefühls gehemmt und die Thätigkeit anderer Vermögen zu sehr angeregt, welche mit der Musik nichts zu schaffen haben, oder doch nichts zu schaffen haben sollten. Die Oper soll vielmehr die ganze Handlung in die Sphäre des Gefühls ziehen, durch Darstellung und Entwicklung der verschiedenen Empfindungen und Leidenschaften dem Gefühl Nahrung und Beschäftigung geben, und dasselbe über die Erfahrungsgrenzen hinaus zu der Quelle des Schönen und Hehren geleiten. Sie stellt *nicht* die *Handlung*, sondern die *Stimmung* des *Handelnden*, seine Gefühle und Leidenschaften dar, und erhält nur dadurch einen lyrischen (musikalischen) Charakter.

So soll auch die komische Oper (heitere musikalische Comödie) *vornämlich* die Gefühlsseite des menschlichen Lebens darstellen und anregen, und dadurch das heitere, frohe Gefühl des Daseins, die reine, *freie* Lust am Schönen begründen und befördern.

In das lyrisch-dramatische Gebiet fallen auch die *Oratorien* (im engern Sinne). Wohl nicht leicht wird es einen würdigern, passendern Gegenstand für die Musik geben, als: religiöse Gefühle, die im innersten Herzen der Menschen ihren Wohnsitz haben, zu erwecken, zu beleben und fest zu halten. Die Musik ist hierzu das trefflichste und treffendste Organ, für deren Tiefe, Wärme, Kraft und Ausdruck alle Worte zu schwach sind. Wird nicht erst durch sie die wahre Einsicht, das tiefere, innigere Verstehen alles dessen geweckt, was die Worte nur andeuten, und ausdrücken sollen? Brauch' ich wohl erst, mein Freund, Sie z. B. an Händels Musterwerk „Messias" zu erinnern? Wer fände sich nicht in der innersten Tiefe des Gemüths wunderbar ergriffen und angeregt bei der köstlichen Arie „Er weidet seine Heerde" oder bei jenen herrlichen Stellen: „Er ward verschmäht" und sofort durch den größten Theil des unsterblichen Tonwerkes?

Dasselbe gilt auch von Graun's „Tod Jesu"; besonders von den darin enthaltenen lebendigen tief ergreifenden Recitativen. Der Text zu einem Oratorium (in der wahren Bedeutung des Wortes) sollte immer biblisch seyn. Alles Historische und Aeußerliche tritt dann fast ganz zurück vor der Idee, dem innern Gefühle, welches vorheerschend waltet, und sich des Geschichtlichen nur bedient als einer leichten, wohl anpassenden Hülle.

Die eigentliche Sphäre der articulirten Musik (des Gesanges) ist die lyrische Dichtkunst unbezweifelt, was sich aus dem bisher Ihnen Mitgetheilten folgern läßt. Alle andere verschiedene Gattungen der Poesie sind also nur in so fern musikalisch, als sie sich zur lyrischen hinneigen, aus dieser schöpfen und sich mit ihr zu vereinigen streben. —

IV.

Musik und *Lyrik* fallen ihrem Wesen nach beide in Eins zusammen. Musik wäre demnach eine Lyrik in Tönen; die Lyrik eine Musik in Worten. Daraus erhellt nun, daß, wenn man auf die Unmittelbarkeit der Mittheilung des Gefühls und seiner Zustände sieht, die Musik, welche blos im Tone sich ausspricht, der Lyrik, die sich des Wortes bedient, vorangehen müsse in die Reinheit und Lebendigkeit, mit der das Interesse des Gefühls angeregt wird. Nimmt man aber Rücksicht auf den Umfang der Kunst, auf die Vielseitigkeit ihrer Beziehung zu Gegenständen, so wird dennoch der Poesie der Vorrang gebühren müssen; denn der *lyrische* Theil der *Poesie* hat keinen andern Zweck, als die innern Regungen des Gemüths, die Empfindungen, Neigungen, Affekte u. s. w. Liebe, Haß, Kummer, Freude, Mitleid, Abscheu — kurz, alles, was in's Gebiet der Gemüthszustände gehört, in der Sprache darzustellen, wo das *Wesen der Musik* (nämlich der reinen, unvermischten,) blos im unmittelbaren Erguß des Gefühls, in der Offenbarung des innern geistigen Lebens und seiner Zustände besteht, durch Töne und ihre Verknüpfung. Musik und Lyrik sind beide also Mittheilerinnen der Gemüthsstimmung (des Gefühls,) und gehen aus

einer Hauptquelle hervor, indem sie nach äußerer Darstellung in Tönen, so wie in Worten streben. Doch ist bei beiden die Einbildungskraft erforderlich, um jeder besondern Gemüthsstimmung (oft in eigenthümlichen Beziehungen) ihr anziehendes, nach Wahrheit ringendes Gepräge aufzudrücken.

Lyrik und Musik in Einem Bunde, deren vereinte Kräfte aus ein und derselben Quelle fließen, zu gleicher Tendenz, wirken gemeinschaftlich zur Belebung, Rührung und Bildung des ästhetischen Gefühles hin; daher auch vereint ihre Wirkung um so größer und stärker ist, wenn den Organen ihrer Mittheilung (dem Tone und der Sprache, welch letztere ohnedem schon des ersteren als eines Hauptmerkmales bedarf) nichts entgegen steht. Sie werden, lieber Freund, nicht in Abrede stellen, daß bei der gegenseitigen Unterstützung beider, eine Jede gewinnt; die Poesie an Unmittelbarkeit und regerem, innerm Leben, die Musik an Umfang und Mannichfaltigkeit der Beziehungen. Scheint es nicht, daß die Lyrik nothwendig der Hilfe der Töne (des Gesanges) bedürfe, um recht tief in die Gemüther einzudringen, und sich des ganzen Wesens ihrer Zuhörer zu bemächtigen? Scheint nicht in der Musik selbst ursprünglich die Bestimmung zu liegen, durch ihre Verbindung mit dem alles bezeichnenden Worte überall hin ihre Macht zu erstrecken, und sich allgemein verständlich und herrschend zu machen? Der Schöpfer eines Gesanges aber muß nicht nur positiv darauf bedacht seyn, daß er das innere Leben des Gemüths rein wieder gebe und in Andern anfache; sondern auch in negativer Beziehung wird er alles zu vermeiden suchen, was den unmittelbaren Erguß des Gefühls hemmen und seine Aufnahme im Gemüth Anderer stören oder trüben könnte. Er muß demnach namentlich sowohl dem unbeständigen und rastlosen Umherflattern der Phantasie Einhalt thun, als auch durch Nebenpartien, Prunksucht und Ueberladung mit einem lärmenden Heer von Instrumenten, als: Trommeln, Pfeifen, Bombardon, Posaunen (welche letztere Instrumente heutzutage wahrhaft profanirt und fast überall angebracht werden, oft ohne Sinn und Verstand) den Verstand nicht zu sehr anregen wollen, und das Gefühl in den Hintergrund verweisen *). Wenn der Componist durch Mangel an eigentlicher Phantasie leicht verleitet wird, bei einem Gefühl länger, als die Natur dieses Gefühles zuläßt, zu verweilen, und dadurch platt und fade zu werden, oder, wenn derselbe die richtige Wahl und Steigerung der Gefühle nicht zu treffen, und deshalb nur kurz oder gar nicht zu interessiren vermag, — so ist ein Vorherrschen und Uebermaaß der Phantasie eben so sehr zu verwerfen, weil dadurch das Gefühl an Intensivität verliert. Eben so, wenn der Verstand mit sogenannten kunstreichen, gewagten Sprüngen, coltotondo's, Fermaten a piacere sich vorzudrängen strebt, so wird das Gefühl des Zuhörers kalt und leer gelassen, und nur ein gewisses momentanes Staunen über derlei Künsteleien erregt. Die neueste Geschichte der Musik (so auch der Poesie) giebt uns davon Thatsachen in Menge an die Hand, ohne erst dergleichen Mängel durch Beispiele anzuführen. Mangel an reiner Phantasie ist (leider!) das Merkmal der gewöhnlichen Gesangscomposition alter und neuer Zeit. In Betreff des Uebermaaßes der Phantasie bin ich wohl nicht der Erste, welcher an der neuen und neusten Musik (daß ich so sage: rossinischen Musik, und jener seiner vielen oft sehr leichten Nachahmer, in Absicht auf Form und Manieren (Manier;) die unstäte, wiewohl oft sehr glücklich, ja unbedingt treffende Weise, aber durch ihre Unstätigkeit den gemachten glücklichen Eindruck der schöpferischen Muse der Tonkünstler, wegen der alles sogleich verwischenden Flatterhaftigkeit, tadelt. So finden wir namentlich bei den neusten Operncomponisten (wie bei Rossini z. B.) den großen Fehler, welcher (leider!) zum Modegeschmack gehört, daß das jedes Gefühl unterdrückende Tiraden- und Rouladen-Wesen nur zu häufig seinen Platz findet, oft da, wo es durchaus nicht hingehört. Früher wurden die letztern mehr zur Uebung der Kehlen gebraucht, und Crescentini schrieb eine herrliche Gesangschule aus solchen Figuren, während er sein „ombra adorata" in Zingarelli's Romeo und Julie, (und nach ihm die berühmte Sängerin Charlotte Häser in Rom,) in die einfachsten Töne hüllte, und bei dessen Vortrage selbst nur den sparsamsten, zur Hebung des Gefühles nothwendigen Schmuck anbrachte. —

V.

Wenn nach den oben genannten Punkten Mozart einzig und unerreicht in seiner hohen Vielseitigkeit da steht; wenn nächst ihm besonders Gluck, Sacchini, Cimarosa, Naumann, Spontini, Winter, Cherubini u. m. A. es verstanden, das tiefere geistige Leben anzuregen; so dürfen wir einen der neusten Coriphäen der Musik, unsern Carl Maria v. Weber nicht vergessen, welcher in seinen Tondichtungen keinen neuen, sondern den uralten Weg des wahren Schönen eingeschlagen hat. Ich spreche hier namentlich von seiner Preziosa und seinem Freischützen. Seine spätern Operncompositionen enthalten allerdings Großes, Schönes, Erhabenes, und aus tiefem Gefühl hervorgegangene Stellen die Menge; leider! aber finden wir seinen Geist durch körperliche Leiden und Krankheit gar oft geschwächt, und seine Phantasie getrübt, so, daß er das nicht mehr leistete, leisten konnte, was er sich zu leisten vorgenommen hatte. Doch sind wir ihm unendlichen Dank für das schuldig, was er wirklich geleistet hat.

---

*) Dies gilt eben so wohl von italienischen und französischen, als von deutschen Opern-Compositeurs unsrer Tage.

Sagt doch schon der gute alte Gretry in seinem „Memoires ou Essais sur la Musique" tome 2. pag. 57. sq (1791:) „Il semble, que depuis la prise de la Bastille on ne doive plus faire de musique en France, qu'à coups de canon! erreur détestable, qui dispense de goût, de grâce, d'invention, de vérité, de mélodie et même d'harmonie, car elle ne fut jamais dans le bruit. Si nous n'y prenons garde, nous dessécherons l'oreille et le goût du public; nos meilleurs chanteurs deviendront ventriloques au bout de deux ans, et nous n'aurons plus que des compositeurs broyeurs. N'en doutons point, ce genre monstrueux serait la perte de l'art musical!!" —

So sprach damals schon Gretry. Wie würde er jetzt sprechen? — Die Meisten denken so; sagen aber nichts, um sich die unnütze Mühe zu ersparen, gegen den Strom der Menge anzukämpfen, welche nun einmal unüberlegt der Mode huldigt! —

Ich habe den Freischützen oft und stets mit steigendem Interessr gehört; aber, was ich das erste und alle folgenden Male dennoch vermißt habe, war das eigentliche Ruhen auf einer Genndidee, der innigr Zusammenhang, die tiefere Verwandtschaft der an einander gereihten Idren. Ich fand viel Abgebrochenes, manche Idee, die, kaum begonnen, mein Innerstes ergriff, hörte auf, als ich erst so recht ins Mittel der Verständignng und In-mich-Aufnahme gekommen war; nun kam eine neue Idee mit neuen Melodien, und riß Herz und Ohr von der ersten hinweg. Der Totaleindrnck war deshalb für mich stets minder, als jener, welchrn ich nach Hörung einer Oper von Mozart, Mehül, Spontini (Vestalin) u. a. empfand. Wohl weiß ich, daß die Schuld dieser Zeestückelung mehe am Dichter liegt, und namentlich auf der Häufung der Contraste beruht, die eden dadurch den Total-Eindruck schwächen. Solche duech Umstände herbeigefühete Nothwendigleiten (die ich nicht geradezu mit „Fehler“ bezeichnen möchte,) hat C. M. v. Weber in seinen kleineren Gesangscompositionen (welche relativ als groß bezeichnet wrrden lönnen) fast durchgängig vermieden. Ich erinnere Sie, mein Freund, z. B. nur an die schöne Composition des Sonetts von Streckfnß: „Du liebes, holdes, himmelschönes Wesen“, an das innig-zarte Lied von Gerstenbergh: „Schneeglöckchen“, an das „Wiegenlied“, „die Blumen“ und anderr.

Aus dem über C. M. v. Webrr Gesagten, und schon aus der Natur der Sache selbst ergiebt sich, daß die Beschaffenheit einee Gesangscomposition gar sehr abhängig ist von der Beschaffenheit ihrer Dichtung, und dies führt mich nun auf die folgende Betrachtung der Aet und Weisr, wie der Tonsetzer seinen Stoff oder Text wählen, und wie er den gewählten, als passend gefundenen Stoff bearbeiten soll. Aus diesem wird sich dann leicht der Uebergang finden; auf die rechte Art der Auffassung der Gesangcomposition von dem, wrlcher sie Andern vorzutragen im Sinne hat, und auf dir rechtr Art, dieselbe für's Ohr darzustellen und dadurch den Eingang zu finden ins Gemüth Anderer.

Vorerst also von der Wahl dann von der Bearbeitnng des Stoffes (Textes). — Der Componist wähle stets nur einen passenden d. h. lyrischen Text, oder aus den übrigen Gattungen der Poesie einen solchen, welcher sich zur Lyrik hinneigt, mit ihr verschmolzen, durch sie musikalisch gemacht ist.

Im Feldr des Drama's wähle er, nach den früher erwähnten Bestimmungen, eine darnach modifizirtr Oper im heitern, oder rrnsten Gewande.

Von Oratorien — biblische Worte.

Im Felde dee epischen oder erzählenden Gattung die Ballade und Romanze, welchr mehe inneres Leben Wechsrl der Empfindungen und Leidenschaften, als äußrer Scenen und Begebenheiten malt. Gedichte von Naturbeschreibungen, wie sie z. B. Matthisson und Salis vrrfaßten, halte ich für ganz unmusikalisch, so fern sie beschrribend sind. (Eine Ausnahme von dieser Regel, gleichsam als contradictio in adjecto, hat der große Beethovrn in der wnndeevollen Compositiron der Matthisson'schen „Adelaidr“ bewiesen, und dadurch auch gewissermaßen den Dichler verewigt. Nicht viele unsrer Tondichter wären aus dieser Opposition so siegreich hervorgegangen!)

Im Reiche des Didaktischen wird allein die dem Gefühlsvermögen näher gebrachte Fabel oder Parabel einen musikalischen Stoff hergeben. Vor allem also mögr sich der Componist an die Erzeugnisse der lyrischen Poesie halten, deren ganzes Gebiet ihm zur Bearbeitung offen steht. Hier kann er sich ergießen in höhren Schwingungen des Hymnus und der Dithyrambe, oder im heiteen Anacreontisch-Gleim'schen Liede oder im sinnigern, tiefere Ahnungen des Gefühls offenbarenden Liede, wie sie besonders dem deutschen Parnaß eigen sind *). Es scheint sich aber von selbst zu verstehen, daß der Künstler bei der Wahl des zu componirenden Gedichts mit Vorsicht auf solchen Stoff aufmerksam seyn werde, welcher recht Vielrs und Tiefes für's Gefühl schon in sich rnthält, und bei der Eigenthümlichkeit oder Vielseitigkeit seiner Beziehungen dem Gefühl und der Phantasie des Tonsetzrrs Veranlassung zu ganz eigenthümlicher Behandlung giebt. Allein rs bietet uns die Erfahrung bei den ersten und gepriesensten Meistern grade das Gegentheil dar. Ich brauche nicht an Mozart zu erinnern, der in mehrern seiner Opern (von allen gilt es nicht, denn z. B. im Don Juan und in der Zauberflöte ist, wenn auch dir Behandlung des Stoffes vom Dichter vielseitig eine verkehrte zu nennen wäee, doch der Geist des Thema's gewiß sehr musikalisch,) so wie in vielen Liedern oft einen ziemlich mittelmäßigen, ja schlechten Text wählte. Dasselbe ist auch bei vielen Opern älterer italienischer Meister der Fall, welche heutzutage vielleicht allein um deswillen nicht mehr auf das Repertoir kommen, weil eben so das Sujet an sich schlecht, und die Ausführung desselben keinen dichterisch-musikalischen Werth hat. —

(Schluß folgt.)

---

*) Ich erwähne hier nur Schillee's Lied an Emma, componirt von Seidel, Novalis Dichtungen, welche von Louise Reichardt so treffend bearbeitet sind; Spohr's herrliches Lied: Beruhigung; Liedee von Gerstenbergh mit Musik von C. M. v. Webee (Schneeglöckchen) und von A. F Häsee (Im Wahnsinn — Muthig hindurch —) besonders ouch Göthe's Lieder, und namentlich Theänen dee Liebe von Beethoven's Composition. Desgleichen von Reissigee, Schubeet, Lindpaintnee und Andern besitzen wir gediegene treffliche Arbeiten in dieser Gattung †).

Im Allgemeinen werden Sie, lieber Freund, meine Ansicht gewiß theilen, daß viele neue Lieder unsrer Tonsetzer eine viel zu schwer auszuführende Begleitung haben, die größtentheils schon tüchtige und feste Clavierspieler erfoedern. Ein Lied soll aber gemeinnützig seyn, ein Gut für Alle, füe Dilettanten eben so wohl, als für Sänger und Spielee von Peofession. Gote und fertige Klovierspieler oder, vielweniger Vietuosen ouf dem Piano, sind selten, wie die Erfahrung lehrt, auch gute Akkompagnatenes, weil sie sich den Sänger ollzu untergeordnet fühlen, der im Grunde doch immer die Hauptsache bleibt.

---

†) Auch Wilhelm Häsee hat sich durch seine Liedercompositionen z. B. Göthe's „Bräutigam“, Schillee's „Lied dee Thekla“, „Feancesco's Lied“ von Döring u. a. Verdienste um die Kunst erworben, was der Verfasser ohne alle Gefahe nicht hatte zu verschweigen brauchen.

Anm. der Redaktion.

Kritik.

Bonn bei N. Simrock: Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncelle, componirt und seinem hochverehrten Lehrer Herrn rc. Franz Lachner gewidmet von H. Esser. Op. 5. Preis 5 Frcs. oder 2 fl. 20 kr. rhein.

Erinnert Referent recht, so ward dies Quartett ursprünglich zur Concurrenz um den jüngsten vom Mannheimer Musikvereine ausgeschriebenen Preis componirt und von einem (oder zwei) der Preisrichter auch des Preises allein würdig befunden. Sicher leitete bei solchem Urtheile diese Herren weniger die Idee des tonischen Effekts, als des dramatischen Princips, das einem solchen Werke unterlegt seyn muß, und nicht allein, daß wir ihnen darin vollkommen beistimmen müssen, indem heutigen Tags ein instrumentalischer Bau, wie der eines Quartetts, allein auf solcher Grundlage sich wohl noch und mit wahrhaft künstlerischem Erfolge aufbauen läßt, sondern von diesem Standpunkte aus angeschaut, möchten wir nicht minder auch geneigt seyn, dem Werke einen mehr als gewöhnlichen ächt musikalischen Werth beizulegen. Die in Stimmen gedruckte Ausgabe ist als das fünfte Werk des Verfassers bezeichnet: in der That — war er bei seinem fünften Werke so sehr von der innersten Wesenheit unsrer Kunst durchdrungen, wie es dieses Quartett in jedem seiner vier Sätze zu offenbaren scheint, und hatte er mit dem fünften, wenn vielleicht auch nur größerm Compositionsversuche schon solche Gewandtheit in der Behandlung der technischen Mittel, des eigentlich darstellenden und jene Wesenheit offenbarenden Stoffes erlangt, wie ebenfalls ein Bau wie der dieses Quartetts unerläßlich sie voraussetzt, so ist es mehr als bloßes Talent, was seinen Beruf zur Tonsetzkunst bestätigt, muß sich auch ein Wissen, eine noch tiefere geistige Kraft, und ein Bewußtseyn in der Aeußerung dieser zu jenem bereits bei ihm gesellt haben, wovon in der Folge wir noch wahrhaft Großes wohl erwarten dürfen. Das Quartett ist, nach des Referenten Dafürhalten, nicht durchaus rein in der Erfindung, d. h. man sieht hie und da, daß der Componist sich nicht völlig loszumachen wußte von manchen Lieblingsgedanken, die seit längee wohl der Erinneeung schon anklebten (z. B. mit Beginn des ersten Allegro und des folgenden Adagio, wo derlei verwandte Motive deutlich hervorklingen); aber man sieht bei jedem Schritte auch, daß über Sinn, Inhalt und Bedeutung des Festgehaltenen er eben so wohl völlig im Klaren mit sich ist, als über das im Augenblicke aus eigner Brust Entsprungene, und sieht endlich auch, daß kein minder klares Bewußtseyn bei der Führung und Ausarbeitung der Gedanken ihn leitete, und nicht allein zwar ohne das Feuer lebendigrer Fantasie durch sogenannte kalte Kunstverständigkeit etwa zu schwächen, sondern mit stetem Hinblicke auch auf die eigentliche Natur eines Quartetts, die sich ihm, was abermals keinen geringen Grad von Bildung in der Sache voraussetzt, darthut als eine völlig dramatische, denn so, völlig dramatisch, ist dasselbe gehalten vom Anfang bis zu Ende und in allen seinen Formen, und der Gegenstand, übee den die vier Instrumente demnach gewissermaßen einen Dialog zu führen scheinen, tritt mit seinen mancherlei „wenn" und „aber", „doch" rc. auch nicht etwa zufällig blos auf, sondern hat seine Disposition nach allen vier Seiten hin dergestalt erhalten, daß in jedem der vier Sätze wir einer andern Seite, einer andern Beziehung zu begegnen scheinen, ohne — so charakteristisch fest und treu dann dieselbe auch hervortritt — bei nur einiger Aufmerksamkeit den Faden des Zusammenhangs doch zu verlieren. Freilich war von der noch geringen praktischen Uebung des Verfassers, bei solch' charakteristischer Haltung des Ganzen und bei diesem, künstlerisch höchst ehrenvollen, Verfolgen e i n e s einmal vorgesteckten, weil (ganz richtig) gut befundenen Zieles kaum anders zu erwarten, als daß von dem äußern tonischen Effekt Manches verloren gehen werde, was der erfahrene Meister auf andere Weise wieder zu ersetzen gewußt haben würde, indeß wird für den minder vorbereiteten und für derartige Musik gestimmten Hörer dieser Verlust doch auch in Etwas wenigstens aufgehoben durch eine gewisse Annehmlichkeit der melodischen Motive, die den zarteren Sinn unbedingt ansprechen muß. So ist das ganze Adagio z. B. (Es-dur 3/4) so durchaus lyrisch und empfindungsvoll, daß wir es die Arie nennen könnten, in welcher das Gefühl sich ergießt, das durch die vorhergehende Betrachtung (im ersten Satze Allegro moderato G-moll C) erregt wurde, wie das darauf folgende Scherzo (G-moll 3/4) mit seinem originellen Trio (Es-dur 3/4) die Scene, zu welcher nach vollem Ergusse jenes Gefühl im Zutritte anderer Personen und Regungen nothwendig führen muß, um der letzten Situation und der höchsten Vollendung der angesponnenen Betrachtung endlich Raum zu machen (im Finale). So kann Referent denn nicht anders, denn im Ganzen seinen vollen Beifall dem Werke geben, und über etwa mögliche kleine Ausstellungen um so lieber ganz und gar hinwegsehen, als — wie angedeutet — sie nur einen Mangel treffen, dem die Uebung von selbst abhilft.

> „Gesell' dich einem Bessern zu,
> Daß mit ihm deine bessern Kräfte ringen" rc.

lauten die Worte, die Herr Essee seinem Namen auf dem Titelblatte als Motto untersetzt hat: daß er es gethan, daß er mit diesem Quartett sich dem Bessern zugewendet und in Wahrheit gute Kräfte sich damit hat messen lassen, — das wird auch die strengste Forderung, eine aristarchische Critik ihm gerne bezeugen, sollte über das geistige Leben er hie und da auch die l e t z t e Schönheit der Form vergessen haben.

Schilling.

Offenbach bei J. André: *Divertissement pour le Violoncelle*, avec accompagnement de Quatuor ou de Piano, composé etc. par *Robert Emile Bockmühl*. Oeuv. 7. Preis avec Quat. 1 fl. 48 kr. avec Piano 1 fl. 12 kr. rhein.

Hamburg bei Schuberth u. Comp.: *Souvenir de la Hollande. Fantaisie et Variations brillantes pour le Violoncelle*, avec accompagnement de l'orchestre ou de Pianoforte, composées etc. par *Charl. Schuberth* etc.

Oeuv. 3. Preis av. Orch. (nicht angegeben) av. Piano 16 ggr. oder 1 fl. 12 kr. rhein.

Beide Compositionen liegen uns in den Ausgaben mit Clavierbegleitung vor. Die erste, von Bockmühl, enthält, außer herkömmlicher Einleitung, vier hübsche Variationen nebst Finale über allbekannte Melodieen aus Bellini's „Nachtwandlerin", die keine gar sonderliche Fertigkeit erfordern, aber demungeachtet ganz brillant klingen, und daher ohne Zweifel in Dilettanten-Zirkeln und kleinen Concerten vor gemischtem Publikum Beifall finden und dem Spieler sonach sich dankbar erweisen werden. Die Begleitung ist natürlich ohne alle weitere Bedeutung und das Cellospiel nur harmonisch tragend, das hinsichtlich der Eleganz und Modernität nichts an sich auszusetzen giebt, wenn die Figuren in den Variationen selbst auch von keiner sonderlichen Erfindungsgabe zeugen.

Die zweite Composition, von Schuberth, erfordert einen fertigen Spieler, wie sie denn an und für sich auch einen höhern Maaßstab anzulegen gebietet. Der erste Titel darf in sofern wohl passend scheinen, als zum Thema der Variationen die bekannte holländische National-Hymne gewählt wurde, weshalb der Verfasser das Werk auch Sr. Maj. dem vorigen Könige dediciren durfte, von welchem er einst auch den Titel eines Königl. Solocellisten erhielt (jetzt ist Hr. Schuberth Concertist in der Kaiserl. Hofcapelle in Petersburg). Nach kurzer und wenig bedeutungsvoller Einleitung tritt das Thema in größter Einfachheit ein, das von der Clavierstimme mit der Unterserte begleitet wird, was nach unserm Dafürhalten wohl nicht den rechten Effekt hervorbringt. Daß es dann dem Verfasser an Einfällen nicht gebricht, die Figuration theils so originell, theils so pikant und reich als möglich zu gestalten, beweisen gleich die drei ersten Variationen, in welchen Bravourstellen, Doppelgriffe, Pizzicato mit der linken Hand und große Bogenführungen dem Concertspieler, der mit seiner Fertigkeit glänzen will, Gelegenheit genug bieten. Nach der dritten Variation mit ihrer possirlichen, d. h. höchst modernen Schlußcadenz tritt ein „Recitativo" in D-moll (Haupttonart ist D-dur) ein, das, gut gespielt, gute Wirkung machen muß, so gewöhnlich auch die ganze Anlage zu nennen die Kritik nicht anders als sich veranlaßt sehen kann. Hiernach das Thema wiederum einfach, aber — durchaus im Flageolet, und wenn nach dessen süßem Geflöte die Trompeten gleich einem Tusch im lautesten Geschmetter Solo einsetzen, so hat das wohl weiter Nichts zu sagen, da es gilt, ein Finale anzukündigen oder vielmehr einzuleiten, in welchem der Cellist eben so fest und gut auf den Saiten, wie der beste Kunstreiter auf dem Sattel zu sitzen hat, denn Doppelgriffe wieder, gebrochene Octaven und Arpeggiaturen im kräftigsten Forte und schnellsten Allegro erfordern um so mehr Sicherheit der Hand, der Applicatur und des Bogens, als mitten hinein in die Bravouren auch einmal wieder eine Reihe Flageolettöne spiccato klingen sollen, und Hr. Schuberth überhaupt ja mit der ganzen Composition seinen Herren Collegen Nichts als ein tüchtiges Paradestück bieten wollte, was zweifelsohne ihm gelungen ist.

L — r.

Nekrolog.

Nicht wahr, ich bin ein rechter Trauerbote, Leichensänger — wenn Sie wollen, denn schon wieder theile ich Ihnen Nachrichten von einem Verstorbenen mit, aber der Mann verdient es, daß wir nicht blos sein Hinscheiden melden. Es ist nämlich Christian Johannes Lechleitner. Derselbe wurde in Leyden im Jahre 1795 geboren. Sein Vater, ein Tyroler von Geburt, Instrumentenmacher, Bassist und Violinist, unterrichtete den Knaben von seinem sechsten Lebensjahre an in den Anfangsgründen der Tonkunst und Violine. Da er den musikalischen Geist und die Anlage seines Sohnes frühe entdeckte, suchte er jene Anlagen sorgfältig zu entwickeln, er ließ keine Gelegenheit unbenutzt, um den Jüngling zu ernsten Studien anzutreiben und um ihn unter seiner Leitung zu einem guten Violinisten zu bilden. Des Vaters Sorge und Mühe wurde von seinem Sohn dankbar anerkannt, denn dieser legte sich mit einem solchen Eifer auf diese Kunst, daß er sich bald als ein geschickter Violinist auszeichnete. In seinem sechszehnten Jahre dirigirte er die Conzerte in Leyden und widmete dem Unterricht einen großen Theil seiner Zeit, wodurch er in den Stand gesetzt wurde, so viel zu erübrigen, daß er im 19ten Jahre in den ehelichen Stand eintreten konnte. Damals ließ sich der junge Violinist von Zeit zu Zeit in seiner Vaterstadt hören und erndtete dorten den glänzendsten Beifall. In den darauf folgenden Jahren ergingen viele Einladungen an ihn, sich in verschiedenen Städten der Niederlande, wohin ihm der Ruf seines Talents vorangegangen war, hören zu lassen. Wohl verdiente Lorbeeren schmückten hier unsern Künstler. In Leyden lebte er in einem thätigen und wirksamen musikalischen Kreise als Director der gut besuchten Conzerte, als ihm eine Stelle in dem Haag als erster Violinist an der königlichen Hofkapelle und als Lehrer an dem Conservatorium mit 1200 fl. Gehalt angeboten wurde, welchen ehrenden Antrag er im Jahre 1827 annahm. Nach einem kurzen Aufenthalt erhielt er den Titel eines Conzertmeisters, später wurde ihm nach dem Errichten des Vereins zur Beförderung der Tonkunst, durch die Direktion der Abtheilung desselben im Haag, die Leitung der musikalischen Instrumental-Vereinigungen ehrenvoll aufgetragen. Während 11 Jahren vertrat er die Stelle eines Violinisten an der Hofkapelle, als Lehrer an dem königlichen Conservatorium, als Orchester-Glied beim französischen Theater. Außerdem war seine Zeit durch das Geben einiger Stunden, die er mit Eifer ertheilte, ausgefüllt, als er leider durch ein bedenkliches Uebel befallen wurde und den 18. Dezember 1838 im 43. Lebensalter seiner Gattin und seinem Bruder durch den Tod plötzlich entrissen wurde. Einige Tage später wurde er von den Gliedern der Hofkapelle, vielen Malern, Dilettanten und von einer Anzahl Freunde, selbst von den Schauspielern des französischen Theaters, auf eine ehrenvolle Weise beerdigt.

Unter den niederländischen Künstlern können wir keinen liebevolleren, angenehmeren, hülfebietenderen, einnehmen-

deren und höflicheren Menschen aufzählen, und als ein solcher kann er als Muster dienen. Leidenschaftlich hing er an der Kunst; die Ausführung der Quartette und Quintette war eine solche Lust für ihn, daß er zu seinem Schaden viele Unterrichtsstunden deswegen opferte. In einem Zirkel von guten Quartettspielern begleitete dieser Künstler den vornehmsten Rang. Bei der Ausführung jener Werke erndete er das höchste Lob, da er dieselben mit Gefühl und Geschmack, Genauigkeit und Kraft und in dem Geist des Componisten vorzutragen wußte. Die Seele und Liebe, womit er Beethoven's und Fesca's Werke spielte, machten auf den sonst so heitern und lebensfrohen Menschen einen melancholischen Eindruck.

Lechleitner's Violinspiel unterscheidet sich durch viele ausnehmende Eigenschaften. Seine natürliche und treffliche Haltung, seine leichte und zierliche Bogenführung konnten als Muster dienen. Sein Ton war voll und klar, sein Spiel rein, gefühlvoll, gefällig und von keiner Kraft entblößt; in den Adagio's, Largo's und Andante's besonders war sein Spiel geschmackvoll und lobenswerth. Lechleitner gehört mit einem Worte zu den besten Violinisten, die bei ihrer Geburt der Niederlande Boden begrüßt; die Hofkapelle verlor in ihm einen tüchtigen Orchesterviolinisten, die königliche Musikschule einen guten Lehrer für die Jugend. Obgleich mit vielen theoretischen Kenntnissen ausgestattet, gab er seiner Phantasie von Zeit zu Zeit freien Lauf und componirte diese oder jene Werke, von welchen folgende zum Druck geliefert wurden.

Ein Jägerlied auf die Jäger von van Dam van Ysselt und einige Ständchen für Guitarre und Violine. Andere blieben im Manuscript, nämlich ein Quartett für zwei Violinen, Alt und Baß und ein Conzert für Violine.

Die Violine, die Lechleitner Jahre lang gebrauchte, war von Stradivarius; dieselbe besaß einen schönen und kräftigen Ton und wurde als Hinterlaß dieses Künstlers für 1300 fl. verkauft.

Dr. F. Kist.

Feuilleton.

(Benedikt's Oper „die Zigeunerin"). J. Benedikt's Oper, „der Zigeunerin Warnung" (oder welchen andern Namen man derselben schon gegeben hat), ward kürzlich auch auf dem Wiesbadner Theater aufgeführt und erhielt einen gleich glänzenden Beifall wie früher in Berlin, obschon die Darstellungsmittel dort ungleich geringer sich gestalten mußten. Wir führen dies aus dem Grunde besonders hier an, weil vor längerer Zeit, bei Gelegenheit der Anzeige des Clavierauszugs dieser Oper, wir, andern Behauptungen entgegen, derselben ein schönes Prognosticon glaubten stellen zu dürfen, und jetzt bereits in Erfüllung zu gehen anfängt, was wir damals hoffnungsweise voraussagten.

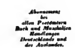
(Die Sage von Don Juan). Das Februarheft des „Freihafens" enthält einen interessanten Aufsatz von Prof. Dr. A. Kahlert in Breslau über die Sage von Don Juan. Kahlert weist darin nicht allein das hohe Alter dieser Sage nach, sondern geht von da an auch alle die mannigfaltigen Behandlungen derselben als dramatischen oder sonst poetischen Stoff durch, und weist endlich nach, daß am glücklichsten Lorenzo da Ponte hätte seyn müssen, indem er eine Oper aus den bereits vorliegenden mancherlei Schauspielen, Romanen rc. machte, weil keine dramatische Idee so sehr durch und durch ein musikalisches Element in sich trage, als eben diese Sage von Don Juan. Wissen wie doch auch, welch' geringes Glück selbst Gluck machte, als er diesen Stoff zu einem Ballet wählte, das er zur Vermählungsfeier Josephs II. in Wien componirte, und daß selbst eines Moliere's und des Italieners Goldoni Muse an andrer Bearbeitung scheiterten. Bewunderenswerth ist die weite Verbreitung, welche die Sage erhalten: kaum eine Sprache noch, in welcher ein poetisches Talent sich nicht an ihr versucht hätte, und als Ponte's Buch von Mozart so unübertrefflich schön in Musik gebracht worden war, fehlte es selbst an Nachahmern der Tondichtung auch nicht mehr. Erinnern wir nur an Gazzaniga. Neuerdings faßte der geniale Grabbe den Stoff wieder auf, der mit Mozart's Oper seine Endgestalt erreicht zu haben schien, und auch ein Franzose wollte ihn zum Drama wieder umarbeiten, aber was er geleistet, davon gebietet das Sittlichkeitsgefühl zu schweigen, wie Kahlert — wenn auch nicht wörtlich — ganz richtig doch sich ausdrückt.

(Die neuromantische Schule). „Es ist etwas gar Bequemes" — sagte kürzlich ein höchst verständiger Mann und Künstler zu Schreiber dies — „um die sog. neuromantische Schule, und die Mittelmäßigkeit kann den Gründern und Beförderern derselben nicht Dank genug sagen. Zu denken braucht man in ihr gar Nichts, sondern nur zu erfinden, und wer sich wundert, daß die neuromantischen Componisten aufschießen wie die Pilze, über den sollte man sich eigentlich wundern, warum er nicht schon einmal versucht hat, wie leicht es ist, Etwas zu erfinden, was den Laien auf der Stelle staunen machen muß. Ohne Zweifel wird es demnächst nöthig seyn, ein eigenes Tonkünstlerlexicon blos für die Neuromantiker zu schreiben, nur die Grammatiker, Logiker und Rhetoriker in unsrer Kunst sind von jetzt an überflüssig; ich sage nicht: Aesthetiker, denn da über Aesthetik alle Welt auch glaubt schwatzen zu können, und die Neuromantiker a priori Aesthetiker sind, so bleibt dieses Feld des Geplappers eben so wohl noch offen, als das Tintenfaß zum Notenschreiben."

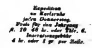
Paris am 11. Januar: „Gestern war Vieuxtemps erstes Debut im Conzert des Conservatorium, und die ältesten Mitglieder desselben wissen sich kaum eines solchen Successes zu erinnern. Schon vor drei und einem halben Jahre stellten viele Musiker in Dresden und Leipzig, vor Allen der treffliche Reissiger, diesem Jünglinge das Prognostikon, daß er gewiß einst der erste Violinspieler unsrer Zeit werden werde. Schon ist es erfüllt, und hat gestern Abend nicht allein von der Elite des Pariser Publikums, sondern auch vom Künstlerverein des Conservatoir die Bestätigung erhalten. Das Conzert begann mit einer Beethoven'schen Sinfonie, die meisterhaft executirt und vom Publikum auch vollkommen gewürdigt ward. Nach einer Pause erschien unter donnerndem Applaus Vieuxtemps. „C'est l'effet de la repetition de ce matin — sagte mir ein Nachbar — nos artistes sont ivres d'enthousiasme." V. begann nun seine in Petersburg componirte Sinfonie concertante. Wirklich war es etwas Gewagtes, nach Beethovens Werk eine eigene Composition hören zu lassen, aber ich versichere Sie, daß der Beifall, der unbegränzte Beifall, den Spiel und Composition erhielten, kein scheinbarer blos war. Wunderbar ist der Ton, majestätisch groß, voll und doch wieder so weich, daß beim Andante Thränen mir in die Augen hätten treten mögen. Enorme Schwierigkeiten! — wer hätte deren gedacht? — Ueberhaupt wer hätte nur dazu kommen können, solche zu beobachten, wo Alles nur hinreißt zum tiefsten Gefühl, das auch etwas Gesundes hier hat, nichts Schwelgerisches oder Wollüstiges, sondern rein und klar ist, wie der Himmel, und doch eben so heiß, als die Sonne, die an ihm brennt. Vieuxtemps wird wenige andre Künstler in der Saison aufkommen lassen.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. **Nr. 10.** 11. März 1841.

Officielle Bekanntmachungen.

Referat über den Preisconcours von 1840.

Wie aus Nr. 21 d. Bl. vorigen Jahrgangs zu ersehen, setzte der Verein im Mai des Jahrs 1840 einen Preis von 20 Ducaten auf die beste bis zum ersten September desselben bei ihm eingehende Claviersonate von vier Sätzen aus. Nach Nr. 38 und 41 d. Bl. waren bis dahin 32 derlei Com-sitionen bei unterzeichnetem Secretariate eingereicht worden, für welche sonach sofort auch der Concurs ffnet wurde. Die darauf bei dem Gesammtvereine im Kreise der ordentlichen Mitglieder desselben zunächst angestellte Wahl der gesetzmäßigen fünf Preisrichter hatte folgendes Resultat. Mit überwiegender Stimmenmehrheit wurden dazu gewählt: Herr Hofrapellmeister Ritter Dr. Spohr in Cassel, Herr Musikdirector Dr. Mendelssohn-Bartholdy in Leipzig, Hr. Hofcapellmeister Reissiger in Dresden, Herr Musikdirector Mühling in Magdeburg, Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart, Herr Cammermusikus M. Hauptmann in Cassel, Herr Hofrapellmeister Lindpaintner in Stuttgart. Weitere Stimmen erhielten: Herr Hofrapellmeister Ritter Dr. Schneider in Dessau, Herr Hofcapellmeister Ritter Dr. Marschner in Hannover, Herr Chordirector Häser in Weimar u. s. w. Herr Musikdirector Dr. Mendelssohn-Bartholdy in Leipzig und Herr Cammermusikus M. Hauptmann in Cassel glaubten aus Gründen, welchen eine vollkommene Achtung wohl nicht versagt werden konnte, die Wahl ablehnen zu müssen, und so traten Herr Hofrapellmeister Lindpaintner in Stuttgart und Ho rath Schilling dafür ein. Die weite Entfernung der Preisrichter von einander mußte die Circulation der concurrirenden Arbeiten unverhinderlich aufhalten, und um so mehr, als vor Empfang dieser keiner von denselben die Namen seiner übrigen Herren Collegen erfahren sollte. Bis zum 26. Februar indeß waren alle Abstimmungen eingelaufen, und eine sorgfältige Vergleichung derselben ergab folgendes Resultat. Zwei Stimmen erklärten entschieden die in Nr. 38 d. Bl. v. vorg. J. sub Nr. 14 aufgezählte (vierhändige) Sonate mit dem Motto „Geh' hin und versuche dein Glück" als die beste und preiswürdigste. Eine dritte Stimme erklärte sich ebenfalls in solchem Sinne für diese Sonate, im Fall noch andere Stimmeu darauf fallen würden, wollte unter gleichen Umständen aber eben so gern auch der dort sub Nr. 23 aufgezählten Sonate mit dem Motto „Treu sich selbst" den Preis ertheilen. Als jener Sonate im Werthe zunächst stehend erklärten diese drei Stimmen die sub Nr. 5 dort aufgezählte mit dem Motto: „Laß mein Streben dir gefallen" ꝛc., welcher eine vierte Stimme den Preis zuertheilen wollte, und derselben dann jene vierhändige, eine andere a. a. O. sub Nr. 2 aufgezählte mit dem Motto „Bist du des Preises auch nicht werth" ꝛc. und die ebendaselbst sub Nr. 19 aufgezählte mit dem Motto „Den Beifall der Besten seiner Zeit zu erstreben" ꝛc., deren beider auch die ersten drei Stimmen mit dem größten Lob gedacht hatten, zunächst stellend, welche letztere die fünfte Stimme endlich für die preiswürdige erklärte, und als solcher ihr die vierhändige und vorletzt genannte zugesellte. Sämmtliche diese Abstim-

mungen verglichen mit einander erscheint als die eigentlich **preisgekrönte** Sonate sonach die **vierhändige**, mit dem Motto:

„Geh' hin und versuche dein Glück"

als deren Verfasser nach Eröffnung des Begleitungscouverts sich nannte:

Herr Hofmusikdirector J. Lachner in Stuttgart,

und sind als **solcher zunächst stehend mit öffentlichem Lob zu erwähnen** ferner die Sonaten mit dem Motto:

„Laß mein Streben dir gefallen" rc.
„Den Beifall der Besten seiner Zeit zu erstreben" rc.
„Bist du des Preises auch nicht werth" rc.
and „Treu sich selbst" —

als deren Verfasser sich bei Eröffnung der Begleitungscouverts der Reihe nach nannten:

Herr Heinrich Esser in Mannheim,
„ Capellmeister V. Lachner ebendaselbst,
„ Oberorganist Fr. W. Markull in Danzig,
und „ Ludwig Spamer in Darmstadt.

Die gekrönte Preiscomposition wird als Eigenthum des Vereins von demselben zum Druck befördert und in bester Ausstattung zwar dann ausgegeben werden. Alle übrigen Arbeiten werden mit Buchhandels-Gelegenheit zurückgegeben; wünschen die Einsender auf anderm Wege in deren Besitz wieder zu gelangen, so wollen sie Unterzeichnetes gefälligst in **frankirten** Zuschriften davon in Kenntniß setzen.

Die Akten über den ganzen Concurs, als: Wahlzettel, Abstimmungen rc. sind — wie immer — dem Archiv des Vereins einverleibt worden und können von jedem Interessenten eingesehen werden.

Stuttgart, am 2. März 1841. Das Vereinssecretariat.

Vertraute Briefe über Gesang und Gesangmethode.

Mitgetheilt von Wilhelm Häser.

(Schluß.)

VI.

(Fortsetzung.)

Was die Oper anbetrifft, so find' ich den Grund ihrer Wahl zum Theil nicht nur, wie man gewöhnlich angiebt, in jedesmaligem Mangel an bessern Gedichten. Dies kann namentlich bei den Italienern nicht gelten, die noch immer ihren Metastasio besaßen. Es scheint mir vielmehr, die Musiker wählten oft schlechtere Gedichte nur darum, um selbst einen größern und freiern Spielraum für ihre musikalische Ideen zu haben, um nicht zu sehr gebunden zu seyn durch die eigenthümlichen tiefer gehenden und vom Musiker nicht zu überschenden Wendungen und Situationen, in welchen der Dichter oft mehr vorschrieb, als dem freien Gutdünken des Tondichters überließ. Sie wollten unabhängiger arbeiten, und machten sich deshalb an Stoffe, die, an sich ziemlich nichtssagend, durch die musikalische Bearbeitung erst einen lyrischen Gehalt bekamen, indem der Componist den todten Wortkram mit dem frischen Hauch seiner Empfindungen in Tönen belebte.

So konnte der Componist den **einzelnen** Partieen einer **Oper** allerdings ein eigenthümliches Leben und Interesse beibringen. Aber bei solcher Behandlungsweise konnte am Ende doch nur ein **Aggregat** schöner **musikalischer** Situationen, keineswegs jedoch ein **Oper**, ein zusammenhängendes schöne Ganze zu Stande gebracht werden; es müßte denn nur durch den feinen Sinn des Componisten die Einheit und Vollendung des Ganzen, die der Dichter eigentlich in der Anlage und der Grund-Tendenz seiner Arbeit hätte geben sollen, dadurch zu ergänzen gesucht werden, daß der Tonsetzer die verschiedenen Situationen in eine musikalische Verwandtschaft bringt, einen **Einklang** des ganzen musikalischen Gemäldes bewirkt, in welchem er die Charaktere so zart als möglich schreibt, und in ein passendes Verhältniß zu einander setzt.

Geschieht aber die Wahl eines solchen mittelmäßigen, wenig enthaltenden Stoffes im **rein lyrischen** Gebiete, so ist hierin dem geistreichen Componisten kein Vorwurf zu machen, denn er kann durch seine Musik viel in den Text legen, und das Gedicht erst zum Gedicht erheben; — wie wir dies bei so vielen deutschen besonders auch bei italienischen Liedern finden; bei den Italienern mehr im Fache des naiven und zärtlichen Liedes, beim Deutschen mehr in der ernsten, sentimentalen Gattung. Daß nun, nach geschehener Wahl des Stoffes, der Componist, wenn er eine Dichtung der bessern Art ausgesucht hat, eine solche nämlich, in welcher wirklich das tiefere Leben und Regen des Gemüths ausgesprochen ist, dieses innere Gefühl lebendig zu erfassen und in sich selbst so rege zu machen suchen werde, so daß die Dichtung musikalisch, mit Tönen gleichsam neu geboren, in ihm entsteht, scheint mir unumgänglich nothwendig. Geschieht dies nicht, und versucht er die Dichtung auf seine Weise zu componiren, so ist dies ein Verrath am Werke des Dichters, welcher nur auf Eine, wahre Weise will verstanden seyn *). Und diese wahre Weise kann nur

*) Jedes Gedicht aber, Lied oder Operntext — alles was gesungen werden soll, müßte von Rechtswegen **durchweg** **cilirt** seyn. Die Worte selbst gewinnen an harmonischem Wohlklang,

die seyn, wie sie der Dichter selbst versteht; wie er selbst bei Produzirung des Gedichtes sich verstanden hatte; und dies Verstehen beruht im Bewußtseyn des damals gerade statt findenden Zustandes, der so und nicht anders modifizirten Gemüthsstimmung, welche der Dichter in seinem Produkte ergießt und dem Leser zu erkennen oder eigentlich nach zu empfinden giebt. Und diesen Zustand des Gemüths muß der Musiker nun in sich selbst nachzubilden, die Schöpfung des Dichters in sich nachzuschaffen suchen, und zwar so, daß mit dem poetischen Produkte zugleich ein musikalisches entsteht. Hat der Componist den Geist und Sinn des Gedichtes erst richtig aufgefaßt, und ist ihm das Aufgefaßte ganz klar geworden, so wird er alsdann seinem Gegenstande auch die passendste Form zu geben wissen. Ein neues, aus obigem hervorgehendes Erforderniß ist dann für den Compositeur, daß er durch nichts Störendes und Unwesentliches, überhaupt durch nichts Feindseliges in der Form dem Eindruck, den er und der Dichter zu machen beabsichtigt, schade; das Thema nach den erschaffenen Ideen in eine angemessene Tonart setze, und alles vermeide, was vielleicht auf andere Gemüther nachtheilig einwirken könnte; z. B. eine Reihenfolge von Schnörkeln und Figuren bei einem ernsten oder gar wehmüthigen Satze, und dergleichen, was sinn- und gefühlentstellend seyn würde.

VII.

(Fortsetzung.)

Wie groß in dieser Beziehung namentlich unser Weber sey, ist längst anerkannt, und man könnte ihn um dieses tiefern Eindringens in den Geist der Dichtung willen (wie vielfältig geschah,) den deutschen Musiker schlechtweg nennen *). Doch auch Reichardt, seine Tochter Luise, Seidel, Conradin Kreutzer, Himmel, Sterkel, Hummel u. n. a. sind der Betrachtung und Verehrung werth. Und wer hätte jemals die schönen englischen Lieder von Joseph Haydn — besonders die Composition der Stelle aus Shakespeare's twelfth night gehört, ohne ergriffen zu werden im Grunde seines tiefsten Gemüthes?

Aber nun finden sich auch, wie schon bemerkt, unzählige Gesangcompositionen, welche auf einen minder guten, mittelmäßigen, oft nichtssagenden Text verfertigt sind, wo der Musiker der Unbedeutsamkeit und Leere desselben an Gehalt der Empfindungen erst aufhelfen will und muß durch die musikalische Bearbeitung. Dazu wird nun um so mehr ein tüchtiger, tieffühlender Geist erfordert. Wie soll sonst eine Leere ausgefüllt werden von dem, welcher nicht selbst Fülle genug in sich trägt, und von derselben abzugeben versteht?

Auch hier, obgleich des Componisten Spielraum weit freier ist, gelten die oben berührten Gesetze und Regeln im Wesentlichen. Der Componist muß die Grundidee eines solchen Gedichts erst recht hervorzuheben suchen, um den Zuhörer so tief als möglich in die vom Dichter auf halbem Wege erreichte oder blos angedeutete Stimmung des Gemüthes zu versetzen. Beispiele solcher Gattung liefern uns in Menge nicht nur Lieder-Compositionen von Mozart, Haydn, Weber (in seinen Volksliedern) u. a., sondern im Italienischen auch Righini, Asioli u. s. w., und vornehmlich Opernstücke, deren Anzahl eine Legion ist.

Wie der Componist die Aufgabe hat, den Geist des musikalisch zu bearbeitenden Gedichts rein aufzufassen und wieder zu geben, so kommt bei dem Sänger, dem Subjekte, welcher das in Musik gesetzte Gedicht vortragen soll durch das Organ seiner Stimme, eine doppelte Nothwendigkeit zur Sprache. Fürs erste muß er gleichfalls den Dichter verstehen; fürs zweite muß er den Componisten eben so aufzufassen suchen, wie dieser den Dichter. Ich setze natürlich einen solchen Sänger voraus, welcher Bildung schon an sich und Sinn für das Schöne, reges Gefühl und Interesse für die Kunst besitzt, und welchem es nicht an der nöthigen Gewandtheit und den Erfordernissen einer guten Stimme gebricht. Der echte Sänger wird nicht erst nöthig haben, durch langes Grübeln und Nachforschen sich den Geist und Charakter des Vorzutragenden eigen machen zu müssen. Ihm wird diese Erkenntniß, dies Gefühl alsbald klar, und unmerklich, gleichsam unmittelbar zu Theil; er empfindet, wie überhaupt jeder feiner Fühlende, die Offenbarung des Höheren, der Idee des ewig Schönen, mit dem Wahrnehmen und Innewerden der componirten Dichtung, und wird durch seinen Vortrag derselben auch für Andere, wenn diese nur dafür empfänglich sind, Offenbarer dieser ewigen Ideen, die durch die Gewalt des Tones sogleich in dem offenen reinen Gemüthe sich einen Platz erobern.

Die wesentlichste Quelle aber eines guten Vortrags ist das richtige Verständniß darüber, wie der Componist sich selbst oder eigentlich den Dichter, dessen Idee derselbe zu der seinigen in sich übergetragen haben soll, verstanden hat. Es ist daher nicht gleichgültig darauf zu achten, warum der Componist in seiner Behandlung des Gedichts so und nicht anders verfahren. Und eben darum dringen wir nun in das tiefere Wesen des Werkes, in sein Werden selbst ein, wenn wir den Ursprung der Idee in der Seele des Künstlers nachforschen. So ist z. B. in der Art, wie Caspar's Lied im Freischützen behandelt ist, die eigenthümliche Auffassung und Ergänzung des Gedichts durch den Componisten nicht zu verkennen, indem der letztere den wilden rauhen Sinn mit einer innerlichen Furcht vor der Schreckensnacht, die bevorsteht, in der Musik sich paaren zu lassen scheint. Eine originelle Auffassung und Behandlung des Stoffes findet sich auch in dem von dem nämlichen Meister (schon erwähnten) componirten Liede (Sonett)

Deutlichkeit und Zierlichkeit (nicht mit Ziererei zu verwechseln). Bei ältern guten Dichtern findet man in ihren Gedichten nie ein e auf a, ein o auf u, ein i auf e, und umgekehrt folgen. Unsre deutsche Sprache ist reich genug an Wörtern und Wendungen und Ausdrücken, um diesem unmusikalischen Uebelstande, der Ohr und Gefühl verletzt, nicht entgegen zu arbeiten. Die italienische Sprache, an Wohllaut und Vocalen so reich, elidirt im Gesange stets.

*) In so fern Musik, als Musik, von Deutschen, Italienern und Franzosen producirt, nicht eins und dasselbe wäre! Vielfältig hört man von einem Unterschied zwischen deutscher und italischer Musik reden; als ob zwischen der Musik dieser Nationen ein himmelweiter Unterschied und etwas ganz anders in einer oder der andern sey. Woher dieser Sprachgebrauch gekommen, und wie er einigermaßen anzunehmen sey und gerechtfertigt werden könnte, — darüber will ich Ihnen, theurer Freund, nächstens einmal meine Meinung und meine Ansichten in einem eigenen Schreiben mittheilen.

von Streckfuß, mit dessen Schlusse ich Sie bitte, lieber Freund, die Musik Mozart's zu Göthe's Lied „Ein Veilchen auf der Wiese stand“, zu vergleichen; in Conradin Kreutzer's Composition zu Göthe's „Sehnsucht“ u. a. m. Dies läßt sich im einzelnen leicht nachweisen, und wird Jedem, der die genannten Gesangscompositionen näher betrachtet, leicht seyn, aufzufinden.

VIII.

(Fortsetzung.)

Zu den Hauptquellen des wahren guten Vortrags kommen nun noch: 1) als conditio sine qua non alles richtigen und schönen Singens, eine gute Stimme, und 2) ein deutliches Sprachorgan. Ohne eine gute anziehende Stimme und ihre nothwendigste Ausbildung kann der Effekt unmöglich hervorgebracht werden, welcher hervorgebracht werden soll. Denn es fehlt dann gerade an dem Zauber und Reitze des sinnlichen Mittels, wodurch das Gemüth ergriffen und geistig gerührt werden soll. (Die Italiener sagen: La voce vale novanta e nove). Ohne ein deutliches, Jedem verständliches Sprachorgan aber wird der Hauptzweck des Gesanges nicht erreicht, die Verständigung des Gefühles bei besondern Beziehungen und Stimmungen, was allein vermittelst der Sprache geschehen kann. Ein deutliches Sprachorgan scheint mir beinahe unentbehrlicher noch, als eine besondere klangreiche Stimme (in welchem Ausspruch vielleicht Mancher ein Paradoxon erblicken könnte), denn, wenn die Stimme auch minder reich an Metall, Umfang und Stärke ist, so kann dennoch eine große Rührung bewirkt werden, sobald nur tiefere Auffassung der Composition und reiner Wortausdruck mit einer nicht ungeübten und schlecht klingenden Stimme sich vereinigen. Nehmen Sie aber, Freund! einer noch so schönen Stimme die Deutlichkeit der Aussprache, so ist es, wenn Sie von ihr ein Lied vortragen hören, nicht anders, als ob es ein Flötenstück wäre; denn der Unterschied zwischen Beiden besteht nur darin, daß dort eine menschliche Stimme tönt (singt, im weitern Sinne), wie eine Flöte. Es wird uns ja durch den Singenden keine mit irgend einer Vorstellung verknüpfte Empfindung, keine speciellere Beziehung des Gefühls auf irgend einen Gegenstand gegeben, eben weil das Mittel dazu fehlt, das Verständniß durch die Sprache, deren Verbindung mit der Musik zum Gesange gerade den Zweck hat, der Stimmung des Gemüths mehr Beziehung und Mannichfaltigkeit zu geben.

Aber diese Erfordernisse eines richtigen Gesangvortrags, wie selten trifft man sie an bei einem Individuum! Gewöhnlich glaubt man (und dem Aehnliches glauben sogar solche, die sich Künstler nennen), wenn nur Stimme da sey, und wenn diese vollends von Natur aus biegsam und geläufig für Modemusik sey, und eingeübt werde, so werde das Uebrige von selbst kommen, und es sey nicht viel mehr zu einem rechten Sänger nöthig. Aber wie wahr ist es auch, daß oft gerade diejenigen, welche der Ruf zu Sängern, und sogar zu den ersten Sängern stempelt, da sie eine metallreiche Stimme besitzen, keine Ahnung haben vom wahren Gesangsvortrage, indem sie des Geistes ermangeln, der allein das Wesen und das Leben der Musik auffaßt und in Andern anzuregen vermag. Bei solchen Individuen, und wären es wahrhafte Kehlenheroen, ist es sogar gut, wenn ihnen ein deutliches Sprachorgan abgeht, dann ersparen sie uns manchen Schmerz beim Hören von Worten, welche an einen tiefern Sinn des Dichters, an eigene Beziehungen der Composition erinnern sollen, welche dem Sänger so ganz entgangen sind. Merkwürdig ist es in der That auch hier, wie die Natur ihre Gaben so ungleich vertheilt hat; und nicht selten, wie ich oft erlebte, findet man die besten Sänger und Sängerinnen nur da, wo die Stimme nicht bedeutend ist. Hier zeigt sich gewöhnlich um so mehr richtiges Gefühl und Auffassungsgabe, und ein besseres Organ der Sprache.

Hat nun der Sänger, welchem obige drei Merkmale zukommen, nämlich: Geist, Stimme, Sprachorgan; hat derselbe nun irgend eine Gesangscomposition vor sich und soll dieselbe Andern vortragen, so wird sein Bestreben dahin gerichtet seyn, die in sich aufgenommene Idee des Dichters, wie des Componisten — vermittelst seiner Stimme so vorzutragen, daß dieselbe Idee, dieselben Empfindungen und Regungen im Gemüthe dessen entstehen, welcher ihm zuhört. Dadurch schlingt er gleichsam ein magisches Band um die Geister und Herzen Aller, und verdient dadurch den Namen eines echten Sängers, eines würdigen Priesters des pythischen Gottes. Der Sänger ist das Organ, durch welches die Seele des Dichters zum Zuhörer in musikalischen Tönen spricht. Auch die Form des Vortrags wird dem Inhalt der Composition stets angenehm seyn; und gerade die Gemüthsstimmung, in welche die Erwägung des in dem Vorzutragenden enthaltenen Sinnes den Sänger versetzt hat, wird ihn bei der äußern Darstellung leiten; und nichts, was dieser Stimmung nicht anpaßt, vielmehr ihr fremd und widersprechend wäre, kann dann aus dem Munde des von seinem Gegenstande wahrhaft erfüllten Sängers fließen. Höchstens wird und kann derselbe nur da den Ausdruck durch besondere Modificationen ändern oder ergänzen, wo der Componist ihm selbst freies Spiel gelassen hat. Im Wesentlichen aber wird derselbe sich streng und gewissenhaft an die Idee des Componisten halten, um dessen Idee keine veränderte Form aufzudrücken; denn die Idee des Musikers giebt sich im Ausdrucke ja erst kund, und für eine Idee kann es im Grunde doch nur eine wahre Form geben.

Damit spreche ich freilich dem Modeton Hohn, der sich so gern nur in eingestreuten Figuren und Tiraden gefällt. Aber ich spreche hier auch von einer ganz andern Musik, nicht von leerer Tändelei und musikalischer Coquetterie; sondern vom innersten Ausdruck des Lebens im Gefühle des Menschen, von dem tiefen echten Born heiliger Töne, woraus das Gemüth eine ungetrübte Labung schöpft. —

IX.

Bei derjenigen Musik aber, deren Tendenz keine andere ist, als einen momentanen Klingklang, ein Ohrenspiel zu bewirken, hier darf der Sänger allerdings rouladiren, wie und wo er will, wenn ihm der gefällige Componist nicht schon zuvorgekommen ist; und dann kann derselbe

auch die Rouladen des Componisten umändern: denn thöricht wäre es, dergleichen zu verbieten, weil man durch ein solches Verbot dem Unwesen jener Musik nur ihr Wesen, ja ihren ganzen Gehalt benähme, weil in allen Tiradeln und Schnörkeln ein ganz unbegreiflicher Sinn liegt, und es gleichgültig ist, welche Tour von einem Sänger, welchem dergleichen zu Gebote steht, gemacht wird. Und je toller, desto besser; ein desto größerer Ohrenschmaus, von dem ohnehin wenig oder gar nichts an's Herz, an's Gefühl geht. Ist aber von einee andern Musik, von deejenigen die Rede, die die echte ist, vom einfachen reinen Ausdruck ei::es lebendigen Gefühls, da bleibe jeder fremdartige, den reinen Eindruck auf das Gefühl hemmende, Schmuck und Prunk ferne. Eine einzige solide Tirade könnte z. B. der Cavatine Agathens, den Arien der Pamina und des Tamino den Garaus machen. Jedoch manche Compositionen, unter denen Mozart'sche nicht ausgenommen sind, können hin und wieder einen leichten Schmuck, ein eingestreutes Blümchen als Veezierung wohl gebrauchen; ja man kann sie sogar von einem gebildeten Sänger in seinem Vortrag voraussetzen und erwarten. Giebt aber der Sänger wirklich nun zu eigenen Einflechtungen und kleinen Verzierungen Gelegenheit, so geschehe dies immer so, daß der Geist des Meisters in seinen Werken nicht betrübt werde; die Ergänzung durch den Sänger sey eine solche, die wahres Gefallen erregt, und im richtigen Maaße zugemessen. Die Neigung der Sänger selbst und des Publikums zu unwesentlichen Ausschmückungen war von jeher schon die Quelle unzählicher Bravour-Arien und Paradestücke, bei denen die eigentliche Tendenz aller Musil verloren ging, um nur die Menge einige Minuten hindurch über waghalsige Sprünge und Läufe staunen zu machen. Dahin gehören auch die beiden Arien der Königin der Nacht. Der große Haufe würde um keinen Preis die wieklich unsinnigen und abgeschmackten Rouladen und Staccato's (welche Mozart, dee damaligen Mode zu huldigen, wohl auch, den damaligen Sängerinnen zu Gefallen so schrieb) missen wollen, auch wenn sie noch so unbarmheezig aus der Kehle hervoegedrückt und hervorgequielt werden müssen, um einen solchen Ohrenschmaus zu haben, welcher auch seine Hände in Bewegung setzt, um durch lautes Klatschen seine Bewundeerung zu zollen über die Herkulesanstrengung! Hört' ich doch einstens über einen verdienstvollen Künstler als „Saraſtro" unter andern die laute Aeußerung: „Er sey kein Sänger, denn er erreiche mit seiner Stimme nicht einmal das tiefe E in seiner Arie!! — In das Feld der Bravour- und Paeade-Gesangsstücke gehören auch die noch immer beliebten Gesangsvariationen, in denen man die schönsten, einfachsten Melodien von Mozart, Paesiello, Himmel u. a. jämmerlich zerfleischt und zu Tode schnörkelt. Mögen Sänger und Componisten künftighin derlei Künsteleien dem Instrumental-Virtuosen anheim stellen, wo sie weit eher an ihrem Platze sind; da auch diese, leider! den alten einfachen, auf Ton und seelenvollen Ausdruck beruhenden Weg zum Theil verlassen haben, und sich in Umstände, die die leidige Mode-Manier herbeigeführt, schickten. Wohl könnte ich mich noch über besondere, einzelne Parthieen des Gesangsvortrags auslassen; besonders über wahre Gesungs-Deklamation und das Recitativ, so wie über den schönen, fast nothwendigen, heut zu Tage so ziemlich aus der Mode (abermals die Mode!) gekommenen Schmuck im Gesange, ich meine den Triller, sprechen: dies würde mich aber zu weit führen. Ein andermal sollen Sie, verehrter Feeund, bei größerer Muße und Lust darüber in „Aphorismen" meine Ansichten erfahren, so wie ich Ihnen zugleich über die mancherlei Unarten und übeln Angewöhnungen unsrer Sänger beim Gesang und in der Aussprache meine Erkenntnisse schriftlich mittheilen werde. Ich schließe diese meine Bemerkungen mit einem „Zuruf an alle Künstler!" Leben Sie wohl!. Ich bin u. s. w.

Freiheit blüht in der Kunst! Sein Selbst wird dem Künstler zur Schranke!
Darum verleugn' er sein Selbst, will er erstreben die Höh'!
Ewig doch ehret die Kunst das fördernde Band des Gesetzes;
Freier erhebt sie sich noch, wenn sie sich frei unterwirft! —

Kritik.

Prag bei J. Hoffmann: *Premier Rondo militaire pouc te Pianoforte, composé par Alexandre Dreyschock*, Pianista do S. A. R. te grand Duo de Mecklenburg-Schweein. Oeuv. 13. Pr. 1 fl. 8 kr. C. M.

Herr Dreyschock ist als einer der fertigsten und zugleich künstlerisch tüchtigsten Clavierspieler jetziger Zeit bekannt, und die vortreffliche Schule, welche er gemacht hat, läßt auch hoffen, daß er nicht minder als Componist sich in den Schranken bewahren wird, welche von der Natur selbst gewissermaßen der Musik als schöner Kunst angewiesen wueden. Vorliegendes Rondo ist ein Conzertstück im ganzen Sinne des Worts; machen wir daher auch keine andern Ansprüche an dasselbe, als welche an dem Begriffe einer solchen Composition von selbst gewissermaßen haften. Bravour im höchsten Grade muß der Spieler besitzen, der nur einigermaßen vollendet das Rondo vortragen will; nicht blos qualitative, sondern wirklich quantitative Virtuosität. Alle fünf Finger beider Hände sind fortan beschäftigt, in Octaven- und ganzen Accorden-Passagen, ohne daß dadurch übrigens dem Ganzen eine gewisse Annehmlichkeit abginge, die auch das weniger zum Geräusch hingeneigte Ohr anzieht. Muthet Herr Dreyschock hie und da selbst Undecimengriffe dem Spieler zu, so wird er nicht Viele finden, welche solche zu umfassen vermögen, und doch geschieht es hier in einer Weise, in welcher kaum wir um des ganzen Effekts willen eine Vereinfachung für passend halten möchten. Versuchen denn die Clavierspieler sich an dem Werke; ohne Nutzen und zwar ohne großen Nutzen wird die Uebung niemals bleiben.

Correspondenz.

Neapel am 3. Februar 1841.

Nicht unwahrscheinlich ist Ihnen die Ernennung Mercadante's, unsees Landsmanns, zum Director des hiesigen Conservatoriums, an des verstorbenen Zingarelli's

Stelle, längst bekannt; aber ein sonderbares Geschichtchen, das sich an diese Ernennung knüpft und das jetzt noch das musikalische Tagesgespräch zweier bedeutender Städte ausmacht, dürfte Ihnen gleichwohl noch nicht zu Ohren gekommen seyn, da man nicht wagte, früher laut damit hervorzutreten, bis man actenmäßig es verbürgen konnte. Mercadante — wissen Sie — war früher Capellmeister in Navara. Die Stelle mochte nicht sehr einträglich seyn, und kaum war die Stelle eines Lehrers des Contrapunkts am musikalischen Lyceum und die eines Capellmeisters an der Kirche St. Petronio zu Bologna vacant geworden, so meldet er sich darum, oder vielmehr steckt sich hinter den in Bologna grade anwesenden Rossini mit der Bitte, ihm doch zu einer Berufung wenigstens an eine jener Stellen behülflich zu seyn. Rossini, der Mercadante's harmonische Kenntnisse zu schätzen weiß und einen tüchtigen Lehrer in ihm vermuthet, macht all' seinen großen Einfluß in Bologna auch geltend und die Berufung als Censor und Lehrer des Contrapunkts an das Lyceum erfolgt. Sofort kommt Mercadante selbst nach Bologna, führt eine Oper von sich auf, und meint dann, da die Professorstelle doch nicht sehr einträglich sey, so könne er sich zur Annahme nur entschließen, wenn man auch die Capellmeisterstelle noch dazu ihm verliehe. Abermals hilft Rossini, und die Sache geht vortrefflich. Alle Bedingungen des Mannes werden eingegangen, und eidlich und schriftlich verpflichtet er sich, zur bestimmten Zeit einzutreffen und seine Doppelfunktionen anzutreten, ja mit einem gewissen Stolze dankend sogar, daß man ihn würdig befunden habe, in eine Wirksamkeit zu treten, in welcher früher ein Martini und Mattei so große Verdienste sich erworben, und versprechend heilig und theuer, solchen Vertrauens mit allen Kräften auch sich werth zu machen. Zum Ueberfluß noch übernimmt der gutmüthige Rossini gewissermaßen eine Garantie auch für dies sein Wort. Vergesse ich nicht zu bemerken, daß alles dies im Juni 1840 zu Bologna sich zutrug, aber weit früher schon Mercadante an einer Berufung dahin gearbeitet hatte, selbst einmal ausdrücklich erklärend, daß er diese Berufung jeder andern Anstellung, selbst könnte diese in Neapel statt haben, vorziehen werde. Mittlerweile indeß, d. h. kaum ein Paar Monate später, wird ihm erstgenanntes Amt hier in Neapel angetragen. Das Gerücht davon verbreitet sich schnell, so wie von seiner Annahme der Stellen in Bologna. Kein Mensch glaubt an etwas Anderes, als an eine abschlägliche Antwort Mercadante's nach Neapel. Sollte er denn selbst einen Freund wie Rossini betrügen können?! Schon will man in Neapel Vorbereitungen zu einer andern Berufung treffen, und in Bologna kündigt man getrosten Muthes dem neuen Capellmeister an St. Petronio brieflich an, daß am 4. October eine besondere Feierlichkeit in der Kirche statt habe, wobei seine Mitwirkung durchaus nöthig sey, und man also auf sein Eintreffen rechne; verrechnet aber haben sich beide: in Neapel trifft die Zusicherung der Annahme ein und in Bologna — — gar Nichts, bis grade am 4. October, wo der neue Herr Capellmeister und Professor hätte anwesend seyn sollen, ein zierliches Briefchen, worin derselbe bedauert, von „imponirenden" Familienverhältnissen genöthigt zu werden, „fortan seinen Wohnsitz in Neapel zu nehmen." Was sagen Sie dazu? Giebts solche Stückchen auch in Deutschland? *) — Ein hiesiges Journal ist so unartig, zu meinen, unser Conservatorium habe zwar einen guten Lehrer dadurch gewonnen, indeß sey Bologna auch eines seiner nichtbesten Menschen los.

Gleichviel! glaubten doch unsre Theaterdirectionen auch, die Liebe des Maestro zu seiner Vaterstadt mit einer Huldigung erwiedern zu müssen, und sofort sollten in den Herbstagionen auf St. Carlo drei Opern von ihm gegeben werden. „Il Bravo" erfolgte zuerst, machte aber total Fiasco, und — schlimm genug — kurz vor Mercadante's Ankunft. Ganz entrüstet darüber bietet er Alles auf, rafft alle Kräfte zusammen, hilft selbst bei den Proben, und siehe da, wirklich auch gefällt der vorher gar zu gelehrt, und was Alles befundene Bravo bei der zweiten Aufführung mehr; doch soll er sich nicht sicher glauben — die dritte Aufführung bringt ein abermaliges Fiasco. Nicht viel besser ergehts der eben so gesangarmen „Vestalin", und Pacini hat in der That mit „Saffo e Faone" einen glänzenden Sieg über Mercadante wie über Donizetti davon getragen. Freilich ist Pacini auch aus Catania, wo Bellini geboren wurde, und einen solchen Mann, einen Mann daher läßt unser Publikum niemals fallen, selbst wenn die Oper nicht so manche hübsche Cabaletta enthielte und die Piris nicht solch' außerordentliche Meisterin in deren Vortrag wäre. Ich berühre damit einen ganz eignen Punkt. Verlassen Sie sich im Urtheile ja nicht mehr auf das Klatschen oder Pfeifen in unsern Theatern. Dies hat jetzt hier öfters ganz andere Gründe als Werth oder Unwerth der Oper, und auch nicht blos hier etwa ist es so, sondern in ganz Italien; doch dürfte hier diese Sitte am tiefsten eingerissen seyn, und zwar seit der Zeit, wo die Königlichen Theater St. Carlo und Fondo unter einer neuen Impresa stehen und Barbaja zur Direction des Theatro nuovo übergewandert ist. Jene neue Direction der Königlichen Theater nämlich hat nicht einmal die geringen Hoffnungen, welche man auf sie stellte, in Erfüllung gehen lassen, und so ist man das Auspfeifen so gewöhnt geworden, daß man selbst das Gute öfters auspfeift, oder aus Laune auch wohl das Schlechte einmal beklatscht, ja mit ganz geringen Hausmittelchen man je nach Belieben das Eine oder Andere bewirken kann. So hat selbst die Piris sich schon auspfeifen lassen müssen, und doch ist sie unsre beste Sängerin, obschon sie durch längere Unpäßlichkeit etwas nachgelassen hat. Neben ihr wirkte auf S. Carlo in den Herbstagionen die Buccini, der Tenor Frassini und der Bassist Setl als besonders anführenswerth. Die Maray u. Kemble, Reina und Cartagenova sind weniger bedeutend. Auf dem neuen Theater wirkten die Damen Taglioni, Camardella und David, und die Herren Furlani, Ruggero und Monti. Uebrigens hatte auch dieses Theater einige herbe Fiaschi auf seinem Repertoire.

In Rom soll es nicht viel besser aussehen als bei uns.

*) Wohl hie und da an Theatern nur. Anm. d. Red.

Auf dem Theater Argentina dort ward eine neue Oper „Adelson e Salvini" von Savi gegeben, welche derselbe früher für Florenz geschrieben hatte; aber das einem Arnaud'schen Roman entlehnte Sujet gefiel ebensowenig als die spektakelvolle, von Reminiscenzen wimmelnde Musik. Das Theater Valle hat an Ronconi viel verloren und keine Oper gefällt daselbst mehr, in welcher dieser früher eine Hauptrolle hatte, und dennoch ist man in Rom weit anspruchsloser als hier oder in einer andern größern Stadt. Versichere ich Sie, daß jeder Sänger, der — wenn er auch weiter Nichts hat und Nichts kann, als eine reine Stimme, rein singen, dort Furore macht. Sie staunen, aber wenn ich zusetze, daß das Distoniren der Sänger jetzt in Italien eben so alltäglich geworden ist, wie der Schnurrbart auf den Lippen eines Tenors, so staunen Sie nicht mehr. Wovon sind das wohl die Folgen? — Doch wohl von nichts Anderm als von dem höchst unklugen und unkünstlerischen Mißbrauch der Stimmen von Seiten unserer Rouladen-Componisten und Privat-Impressaren. Was hat Rossini gewirkt? — daß wir fertige Sänger bekamen und mit sonst wenig künstlerisch gebildeten Sängern auch auskommen konnten; was aber haben seine Nachfolger, von Bellini an, gewirkt? — daß wir keine Stimmen mehr haben, und wo eine reine Stimme auftaucht, binnen einem Paar Jahren dieselbe ausgeschrieen, abgearbeitet ist, unter dem Ballast des Orchesters und in den uncantablen hohen Figuren. Reinsingen ist in Italien jetzt etwas — Außerordentliches. Darnach mögen Sie auch begreifen, warum so mancher deutscher Sänger oder überhaupt ausländischer, namentlich aber deutsche Sänger, und manche deutsche Sängerin, wie z. B. der Tenor Joanoff und die Goldberg in Bologna, die Schoberlechner, Piris, und kürzlich wieder die Schneider aus Dresden, wenn sie nach Italien kommen, so außerordentlich Glück machen können: wenn sie auch nicht so fertig singen, wie im Durchschnitt unsre Künstler, so bringen sie reine, gesunde Stimmen mit, und solche setzen schon um ihrer Seltenheit willen uns in wahren Enthusiasmus. Nur dürfen sie dann auch nicht so lange bleiben wie die Piris und Unger, wenn sie sich länger erhalten wollen. Beide letztgenannte sind schon so weit, daß sie keine anstrengende Rolle, wie z. B. die Lucia, mehr singen können, ohne nicht sofort krank zu werden, und was das ewige Kränkeln für Folgen für die Stimme hat, muß leider die Piris im Augenblicke von Tag zu Tag immer deutlicher erfahren. Die Gesangslehrer, in deren Hände wohl manch' Mittel läge, dem Unwesen zu steuern, wenden es nicht an, dienen blos dem Augenblicke, und wer — behaupte ich keklich — jetzt ein Paar Jahre Singunterricht bei einem der jüngern Gesangslehrer hat, ist eben so wohl ein Opfer der Schreimanier als wenn er ein Paar Jahr am Theater singt. Hundert gegen Eins wette ich, daß, wenn Sie einen Versuch machten und 10 der hoffnungsvollsten jungen Sängerinnen jetzt zu uns zur Ausbildung schickten, alle 10 zurückkehren würden vielleicht mit einiger Kehlfertigkeit, aber sicher mit schlechten, unreinen Stimmen. Es thut mir weh, dies selbst bekennen zu müssen, aber neulich habe ich abermals ein Paar dergleichen unglückliche Geschöpfe kennen gelernt, und ich nahm mir sofort vor, durch Ihr Organ die deutschen Kunstinstitute zu fragen, ob sie denn auch 1841 noch nicht zur Besinnung kommen wollen. Sollte sich denn nicht das bischen Fertigkeit — auch bei Ihnen gewinnen lassen? — Haben Sie keine Schulen, nun — so lassen Sie doch einfach die jungen Leute Scala singen, so weit hinauf und tief herunter, wie es sie nicht anstrengt, und dann lassen Sie sie Rossinische Parthien Note für Note einstudiren, so wird gewiß Fertigkeit erzielt, auf unserer Kehltortur doch aber die Stimme nicht verdorben. In Bologna ist jetzt Alessandro Mombelli als Gesangslehrer angestellt. Wollen sehen, was er Gutes leistet. Tritt er in die Fußstapfen seines würdigen Vaters (Domenico), der einst ein sehr berühmter Tenor war, so läßt sich Gutes erwarten; aber ich fürchte, auch er muß für Mercadante, Donizetti, Savi, Pacini, Lillo u. d. A., für die Impressare, die ohne Doubletten viermal spielen lassen wollen, Sänger schaffen, ergo —. Uebrigens täusche sich auch Niemand; ohne Fertigkeit und ohne Stimme zugleich, wie wir auch ausländische Sängerinnen bei uns sahen, wird Niemand Glück machen, denn was in Deutschland vielleicht noch hinreichen mag, Spiel und Manier, das wirkt beim Italiener immer noch in letzter Instanz, während ein reiner, guter, gesunder Ton ihn in Entzücken versetzt. Nach dem Carneval gehe ich nach Mailand zurück, und dann von dorther ein Mehres. Anfaei.

Feuilleton.

(Weber's „Freischütz") ward kürzlich zum zweihundertsten Male in Berlin auf dem Hoftheater aufgeführt. Auf des Grafen von Redern Antrag geruhte Se. Maj. der König von Preußen, aus dieser Veranlassung der Wittwe des Componisten ein Geschenk von 100 Ducaten übermachen zu lassen. Auch sey bei dieser Gelegenheit bemerkt, daß Carl Maria von Weber's, dieses ächt deutschen Tonmeisters, Sarg in der Moorfield-Capelle zu London ganz unbeachtet aller Vergessenheit preis gegeben steht und binnen Kurzem vielleicht kaum mehr zu erkennen seyn wird.

(In welcher Stadt leben jetzt die meisten Componisten?) Wien ausgenommen und nicht jeden Tanzfabrikanten für einen Componisten gehalten sicher in — Weimar. Dort wirken neben einander: Chelard, Eberwein, Götze, Genast, Häser, Lobe, Seidl, Thrlandt, Göthe, Winzer, Rötsch, Rembe, Ulrich, Hummel (jun.), Montag und vielleicht noch der Eine oder Andere, dessen Namen mir im Augenblicke nicht einfällt.

(Johannes Weinrich und sein Psalm-Melodicon). Lange war der um seiner Geschichte willen merkwürdige Erfinder des sogenannten Psalm-Melodicons (auch Psalmelodicon genannt), Johannes Weinrich aus Heiligenstadt, wie verschwunden aus aller Oeffentlichkeit; jetzt ist er wieder in Berlin und läßt sich in Gesellschaften hören, in denen man ihn hören will. Berichte von dorther lauten höchst enthusiastisch über die Herrlichkeit der Töne, die er jenem seinem Instrumente zu entlocken weiß; aber nicht blos mit seinem musikalischen Talent erregt dieser ehemalige Schuhmacher Aufsehen und Bewunderung dort, sondern ein wirklicher Hans Sachs auch ist aus ihm in neuerer Zeit geworden, der die Geschichte seines Instrumentes in Verse gebracht hat, und dabei noch manches andere fromme Lied in ergreifend einfachster Weise singt. So theilt die Zeitschrift „der Gesellschafter" in ihrer 29. Nr. ein „Gebet" von ihm mit, das in jedem christlichen Gesangbuche Aufnahme finden dürfte.

(Lipinski — erster K. Concertmeister in Dresden). Durch K. Rescript vom 9. December v. J. ist Carl Lipinski

zu Dresden mit einer Zulage von 300 Thlrn. zu seinem frühern Gehalte von 1200 Thlrn. zum ersten Concertmeister der dortigen Königl. Hofcapelle ernannt und als solcher lebenslänglich angestellt worden.

(Die diesjährigen *Concerts spirituels* in Wien). Einem Schreiben aus Wien vom 16. Febr. zu Folge werden die dortigen Concerts spirituels in d. Jahre am 25. Febr., 4., 11. u. 18. März von 4—6 Uhr Nachmittags im landständischen Saale statt finden, und zur Aufführung sind bestimmt: 1) an Sinfonien: C-dur von Mozart, „die Weihe der Töne" von Spohr, und A-dur und C-moll von Beethoven; 2) an Gesangstücken: Kyrie aus der D-Messe von Pergolese, Schlußchor aus Spohr's Oratorium „das jüngste Gericht", Sanctus und Agnus Dei aus Cherubini's zweitem Requiem, Chor aus Schnyder von Wartensee's Oratorium für Männerstimmen „Zeit und Ewigkeit", ein Offertorium von Lesueur, Tremendum und dignas laterna gloriae aus Mozart's zweiter Litaney, Arien und Offertorien von J. Haydn and Hummel, und Beethoven's Volksgesang „Germania", wozu J. G. Seidl einen neuen Text dichtete; 3) an Ouverturen: die zu „Idomeneo" und zur „Zauberflöte" von Mozart, und die grosse zu Beethoven's „Leonore"; 4) an Concertstücken: solche von C. M. von Weber, Hummel und Molique; und endlich 5) auch Beethoven's Musik zu dem Ballet „Prometheus", wozu J. G. Seidl ein eigenes Programm in Versen schrieb.

(Berlioz über die grossen Sänger-Gagen). Bei Gelegenheit der Anzeige des ersten Debuts der Dem. Heinefetter in der grossen Oper zu Paris macht Berlioz im Feuilleton des Journal des Debats folgende Bemerkung und Rechnung über die Gehalte der ersten Sänger und Sängerinnen. „Der erste Tenor — sagt er — hat 100,000 Frcs. Gehalt jährlich und singt dafür ohngefähr 7 Male im Monat. Also tritt er 84 mal im Jahre auf, und bezieht somit für jede Darstellung etwas über 1100 Frcs. Angenommen nun, daß eine Rolle aus 1100 Noten oder Sylben besteht, würde die Sylbe 1 Frc. kosten. Sonach im „Wilhelm Tell":

Ma (1 Frc.) présence (3 Frc.) pour vous est peut-être un outrage (9 Frcs.)

Mathilde (3 Frcs.) mes pas indiscrets (100 Sous).

Ont osé jusqu'à vous se frayer un passage (13 Frcs.)

Zusammen 34 Frcs. für beide Zeilen. Viel Geld. Nimmt man eine Primadonna zu 40,000 Frcs. jährlich Gehalt an, so kommt Mathildens Antwort allerdings weit billiger zu stehen, doch aber immer noch zu 8 Sous pro Sylbe, und das ist gewiß recht hübsch!

On pardonne aisément (2 Frc. 40 Ct.) des torts (16 Ct.) que l'on partage (2 Frc.).

Arnold (16 S.) je (8 S.) vous attendais (32 S.).

Zusammen 8 Frcs. Wir lachen, aber die Theater müssen bezahlen; und sie werden so lange bezahlen, bis am Ende sie schließen müssen, und dann werden die „Unsterblichen" (die Sänger) sich entschließen müssen, Singstunde zu geben, d. h. wenn sie so viel verstehen, oder auf den Straßen zur Drehorgel oder Guitarre zu singen.

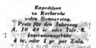
Bremen am 16. Februar: So kaufmännisch wir gesinnt sind, ist unsere beste Seite doch immer die Musik. Kaum daß ich glauben kann, es werde in einer Stadt Deutschlands verhältnißmäßig so viel musicirt und so viel für Musik aufgewendet, als hier. Ich führe nur die vielen musikalischen Vereine und die große Zahl der stets stark besuchten Concerte zum Beweise an. Doch wäre das nur eine quantitative Güte; nun hat aber der musikalische Geschmack sich im Ganzen auch sehr rein erhalten. Wollen Sie ein Publicum hier suchen für die sogenannte Neuromantik, für Italiener- und Franzosenthum, so finden Sie es blos unter den jungen Comptoiristen, nicht unter der reiferen Gesellschaft. Hier sind es ein Händel, Gluck, Mozart, Beethoven, Haydn, Mendelssohn, Spohr, Schneider und derlei Meister, welchen man huldigt, und von Seiten der Producenten, an deren Spitze der greise Jüngling oder jugendliche Greis, der ehrwürdige Riem steht, wird dieser Qualität auch immer Festigkeit noch geboten, so gewiß es ist, daß nirgend bereitwilliger ein junges aufstrebendes Talent Unterstützung und freundliche Aufnahme findet, als wiederum hier, wovon z. B. der Liedercomponist Siegmaier und Koßmaly Zeugniß geben können. Riem dirigirt die meisten Concerte, so wie er die Singacademie leitet, und so lange dieser Mann unser ist, hoffe ich, wird es auch wohl im Ganzen beim Guten bleiben, so manche Versuche schon gemacht wurden und noch gemacht werden mögen, in einen blendenden Strudel uns hinabzureißen, in welchem die kleine lermende Handelswelt sich allerdings behagen mag, weil sie das Wort da führen kann. Bald mehr und ein Näheres.

(Zwei neue Vaudevilles). Der Beifall, welchen das Lustspiel „der Pariser Taugenichts" (le Gamin de Paris) sowohl in Frankreich als im Auslande gefunden, ward neuerdings Veranlassung zu einer Nachbildung desselben in dem dreiactigen Vaudeville „Le Gamin de Londres" von den HH. Gabriel und Théaulon. Dasselbe ist in Paris nun vor dem Publikum der Porte St. Martin aufgeführt worden, und soll auch Beifall gefunden haben, aber ein solch' allem moralischen Gefühl Hohn sprechendes Machwerk seyn, daß, — wie unser Pariser Correspondent sagt — „selbst in Paris" wohl noch nichts Aehnliches zu Tage gefördert wurde. Jedem Worte merke man das offenbare Suchen nach Zweideutigkeiten und Skandalosen an. Dagegen — fährt der Berichterstatter fort — verdient ein anderes neues fünfactiges Vaudeville „A la grace de Dieu" von den HHrn. Lemoine und d'Ennery volle Beachtung, indem dasselbe sich durch mächtige, heitere und ernste Situationen und Charaktere auszeichne, auch in dem Theater Gaité bei seiner ersten Aufführung vielen und wohl verdienten Beifall gefunden habe.

(Fest-Conzert in Hechingen). Aus Veranlassung der höchsten Geburtstagsfeier Sr. Hochf. Durchlaucht des reg. Fürsten von Hohenzollern fand am 21. Februar ein besonderes Fest-Conzert in Hechingen statt: Auf höchsten Befehl trug Capellm. Täglichsbeck darin Spohr's sog. Gesangscene, das Favorit-Violinconzertstück Sr. Durchlaucht, und wirklich auch mit wahrhaft gediegener Virtuosität vor. Außerdem war unter den Aufführungen besonders merkenswerth Kalliwoda's fünfte Sinfonie, eine in Wahrheit so sehr (und objektiv zwar) dramatisch gehaltene Composition, daß unwillkührlich man dabei sich in bekannte Scenen von Meyerbeer's und andern Opern versetzt glaubt, die eben deshalb aber überall auch Effekt machen wird, namentlich bei einer solchen Vollendung des Vortrags, wie im genannten Conzerte, das endlich schloß mit der kürzlich in Nr 8 d. Bl. angezeigten Triumph-Ouverture von Leibrock, und in der That mit all' der großartigen Wirkung, welche bei jener Anzeige wir uns davon versprochen, wie vollkommen die Richtigkeit des Sinnes auch bestätigend, den wir dort der in ihrer Art originellen Composition unterlegten. — Veranlassung genug, für ähnliche Fälle und Gelegenheiten abermals die Ouverture hier zu empfehlen.

(Uebersicht der im vergangenen Jahre erschienenen musikalischen Schriften und Musikalien). Für Orchester verließen im Jahr 1840 die Presse 104 Werke; für Violine 134; für Viola nur 2; für Violoncell 43; für Contrabaß nur 1 (die von uns angezeigten Variationen von Müller); für Flöte 76; für die übrigen Blasinstrumente im Ganzen 32; für die Harfe 7; für die Guitarre 48; für die Physharmonika 8; für die Aura oder Mundharmonika 1; für Pianoforte aber 1178; für die Orgel 39; für Kirchengesang 101; für Conzertgesang 42; für mehrstimmigen Gesang 163; an Opern wurden gedruckt 57; einstimmige Gesänge 539; an Gesanglehren 24; an theoretischen Werken oder allgemeinen Schriften 52; — also im Ganzen 2651 Werke. Freilich sind dabei auch viele neue Auflagen und Ausgaben älterer Werke, Fortsetzungen früher angefangener Sammlungen u. s. w., doch konnte auch nur auf die Ausgaben der bekannteren und industriösen Handlungen Rücksicht genommen werden, und unter den Schriften sind noch nicht die Zeitungen mitgerechnet, deren neuerdings wieder mehrere erstanden, eine in Hamburg, eine in Augsburg und noch eine dritte in Wien.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.

Dritter Jahrgang. **Nr. 11.** 18. März 1841.

Kritik.

Wien bei T. Haslinger: *Quatrième Concert pour le Violon, composé et dedié à son ami Charles Holz par Bernhard Molique. Op. 14.* Preis (auf unserm Exemplare nicht angegeben).

Ebendaselbst: Oesterreichische Lieder. Fantasie und Variationen für die Violine, mit Begleitung des Orchesters, von Ebendemselben. Op. 15. Pr. (ebenfalls nicht angegeben).

Will und soll sie aufrichtig seyn, so muß die Kritik bei Beurtheilung vorliegender zweier Werke, und — ich möchte sagen — überhaupt bei Beurtheilung von Concert-Compositionen des, als Künstler für sich gewiß eben so genialen, als was die Intelligenz betrifft, gewichtigen Molique in Verlegenheit kommen. Nicht als wüßte sie den Standpunkt nicht zu finden oder zu bestimmen, von welchem aus allein nur die Beurtheilung geschehen kann; nicht als vermöge Schöpfer und Werk sie nicht zu erfassen in ihrer innersten Wesenheit; sondern lediglich in Bestimmung des Rechts auch jenes Standpunktes, in Bestimmung des Weges, auf welchem es ihr möglich werden dürfte, den subjectiven Willen mit der Natur des Objekts in gehörigen Einklang zu bringen. Molique ist anerkannt einer der größten jetzt lebenden Violinvirtuosen — und nicht blos Deutschlands etwa, sondern (man kann wohl sagen) der Welt, und ein solcher Virtuos zwar, dem Erziehung und künstlerische Durchbildung ein Recht gaben auf die Forderung, nicht blos von Außen her, von Seiten der technischen Mittel etwa blos betrachtet zu werden, sondern von Haus aus von Seiten jener tiefer liegenden Absicht der Kunst überhaupt, welcher die Virtuosität nur dient als darstellendes Mittel, und ein Virtuos daher, welcher sein Instrument niemals auch zu entrücken vermag den Schranken, in welche aus Ueberzeugung eben solche Absicht und seine eigene Natur es gewiesen. Ein Solcher ist Molique als Virtuos, und ein Solcher wird er und kann er auch nur seyn, so bald er selbst schaffend für sein Instrument dem inwohnenden Geiste in der Composition dauerndes Leben zu geben beginnt: eine Folge, ein Schluß, dessen Richtigkeit auch der entschiedenste Gegner von Molique nicht in Zweifel zu ziehen vermag, weil sie sich bewahrheiten überall, wo und wie wir nur dem Meister auf solchem Wege begegnen. Läßt das Wesen unsrer Kunst zu, daß wir ein anderes denn blos lyrisches Element noch in ihr erkennen, so ist gewiß doch keines ihrer Organe so durchaus lyrischer Natur als die Violine, so sehr, daß sofort sie als ein Zerrbild und gewissermaßen erscheint, wo sie gezwungen wird, auf anderem Gebiete noch denn blos diesem einen dem Willen des Künstlers, ob Virtuos nun oder Componist, zu dienen, und sollten für den Augenblick wie auch noch so sehr hingerissen werden von der Wunderbarkeit der Macht, mit welcher eben der Wille sie zu solchem heterogenen Dienste zu zwingen weiß. Lyrisch denn auch, nach Inhalt wie Form, nach dem Gegebenen wie nach der Art und Weise des Gebens, erscheint überall in Molique's Virtuosenthum wie in seinen Compositionen die Violine, nämlich die Violine als Organ für sich, und wie das Lyrische eben dasjenige Element in unserer Kunst ist, dem das leichter erregbare Gefühl für sich so gern sich hingiebt, läßt auch der Beifall sich begreifen, den Molique's Spiel in Noten wie im Bogen überall bei den Gebildeten finden muß. Indessen ein Anderes noch ist das Wo der Erscheinung; hat die Kritik eine gegebene, eine bestimmte, in sich abgeschlossene und selbstständige Form vor sich, so hat sie nicht mehr auch blos zu fragen nach der Subjektivität des Künstlers, sondern auch nach dem Objekt, nach der Subjektivität des Kunstwerks, und sollte sie selbst auch hier nichts finden als Wahrheit und überallhin Wahrheit in Form und Inhalt, so bleibt — freilich über alle Gewöhnlichkeit weit hinaus — bei Erzeugnissen eines solchen Genius doch auch die Frage noch übrig, wie weit die beiden Subjektivitäten des Künstlers wie des Kunstwerks in dieser ganzen Wahrheit sich begegnen? — und hier denn, bei Erwägung dieser Frage ist es, wo Molique, als Conzert-Componist, mir in einen Widerspruch mit sich selbst zu gerathen scheint, für dessen Bestehen zwar Gründe und Beweise genügend sich anführen lassen, den zu vermeiden, zu umgehen aber er schwerlich noch die Kraft hat. Man mißverstehe mich nicht; ausdrücklich sage ich noch einmal: als Conzert-Componist, als Componist für sein Instrument in Conzertform scheint Molique mir in einen Widerspruch mit sich selbst zu gerathen.

Es ist wohl nicht nöthig, daß ich, zum Beweise übergehend, den Begriff eines Conzertstücks, eines Violin-Concerts, zuvor entwickele. Jedenfalls bleibt die Vio-

line, nach Leib und Leben, dabei die Hauptsache, und alle Motive, alle Formen nach Innen wie nach Außen müssen und dürfen nur ihrer Natur entnommen seyn. Sie spricht, sie trägt vor, sie hält die Rede, Niemand anders, und wie weit auch das Orchester Theil an der Darstellung nehmen mag und soll, von der Violine muß ihm der Antheil gemessen werden, und was es sagt, von der Violine muß zum mindesten doch die Veranlassung dazu gegeben worden seyn, denn sie hält Conzert, sie concertirt, und fügt sie sich einmal, so will sie doch immer und augenblicklich auch wieder siegen, herrschen. Man wird nicht glauben, daß ich damit der heute gewohnt werden sollenden oder gar schon gewohnt gewordenen Form der Conzertstücke das Wort reden will, wobei das Orchester nur als leidiges, geduldetes Nebending hintennach- oder beihergeht der Principalstimme, die plappert und schreit, bis der Athem ihr ausgeht, wo, um keine Pause nur zu machen, jenes dann lacht oder weint, Ja, Ja, Ja und wieder Ja und weiter Nichts sagt zu alle dem, was es eben gehört; — nicht glauben, sage ich, wird man, daß ich dieser alltäglichen Leier damit das Wort reden will, sondern nur zugestehen die aus dem Begriffe eines Concerts von selbst hervorgehende Prävalenz der Principalstimme, auch beim tiefsten Eingreifen und innigsten Antheile des Orchesters an der Darstellung; nur sagen will ich damit, daß ich mich zu der gewiß auch vollkommen richtigen Ansicht bekenne, wonach der Virtuos auch beim Schaffen eines Concertstücks durchaus noch Virtuos bleiben, die Principalstimme ewig geben, niemals nehmen, die Violine (um bei dem besondern Falle stehen zu bleiben) immer das Erste und das begleitende Orchester, sollte es mit noch so viel Liebe auch hängen an seinem Herrscher, der Violine, doch stets nur das Zweite seyn und bleiben muß; aber so nicht Molique. Nicht Virtuos mehr ist er, auch wenn er doch blos schafft für sich, für sein Instrument, als für den Virtuosen; nicht behält bei ihm mehr, in seinem Concerte, die Violine die alleinige schöpferische Kraft, sondern das Orchester ist Schöpfer, und jubelnd gleichsam spielt die Principalstimme nur um dieses herum mit beredter Zunge, sich freuend gleichsam über die gebotene Freude; nicht giebt hier das Concertinstrument blos, sondern es nimmt, nimmt willig und verarbeitet das Genommene dann in verklärter Weise; nicht trägt hier Ton und Thema die Violine hinein in den großen Chor, sondern für sich holt Ton und Thema sie aus demselben heraus. Mit einem Worte: Molique ist nicht Virtuos mehr, sobald er schreibt, componirt, sondern ist Symphonist durch und durch, und das ist der Widerspruch, in welchen nach meinem Dafürhalten er mit sich selber tritt, sobald für ein Concertinstrument doch sein Genius sich schaffend offenbart; ist weiter hierbei auch der Grund, warum als Componisten ihm dann niemals eine Form, ein Werk, bei welchem durch gegebene Themen er gewissermaßen an die concertirende Haltung der Principalstimme gebunden ist, so sehr und in so vollkommenem Maaße gelingen wird, als ein solches, das seine Stoffe lediglich aus ihm selber holt, und wo völlig ungebunden sonach seine ganze symphonische Natur sich geltend machen kann. Mögen zum Beweise gleich vorliegende beide Werke sprechen. Das Concert (in D-dur) — des Widerspruchs nicht mehr gedenkend, welchen nur zu laut in seiner ganzen Form und Haltung es erhebt gegen die künstlerische Subjektivität, und der — daß ich es gleich sage — auch niemals eine allgemeine Verbreitung von Molique's eigentlichen Concert-Compositionen gestatten wird — dieses Widerspruchs und dieser merkwürdigen Collision nicht mehr gedenkend und auf dem symphonischen Standpunkte, auf welchem es einmal steht, dasselbe angeschaut, ist jeder seiner drei Sätze hindurch ein wahres Meisterstück, mit jedem Takte — möchte man sagen — die Genialität in der Erfindung und die Intelligenz seines Schöpfers bekundend; die Fantasie indessen, — nicht blos daß jener Widerspruch merklicher noch in ihr verträte, sondern das augenscheinliche Abmühen des Verfassers, dem Zwange, gegebene Melodien concertirend für sein Instrument zu verarbeiten, dadurch zu entgehen, daß er das Gegebene zum Eigenen gewissermaßen macht und in seiner symphonischen Weise dann der fremden Wahrnehmung wieder zuführt, — dieses augenscheinliche und doch meist vergebliche Abmühen drückt derselben zudem noch einen gewissen Arbeitsschein auf, der auch bei den colossalsten Schwierigkeiten, deren wahrlich auch nicht wenige in Molique's Concert-Compositionen ohne Flageolet und sonstige Künsteleien, trotz ihres unerschütterlichen Beharrens bei der reinen Violinnatur, vorzukommen pflegen, im Entferntesten nicht vorhanden ist, wo nur aus sich selbst Molique's Genius seine Gebilde wie seine bildenden Stoffe holt, dem Ganzen selbst dann aber in der Wirkung nothwendig in so fern schadet, als nicht die Menge, sondern nur der eingeweihete Kunstverständige die außerordentliche Kunstintelligenz und Gewandtheit in der Behandlung der verschiedenen Organe zu begreifen, zu schätzen und zu bewundern versteht, durch welche in dem Falle ziemlich allein noch die Concert-Compositionen Molique's sich auszeichnen, und wodurch in solcher Beziehung sie allerdings immer auch Muster und Werke des Studiums jüngerer, anstrebender Compositionstalente bleiben können.

Schließe ich damit meine Anzeige; nahm unwillkührlich dieselbe mehr die Richtung einer allgemeinen Charakteristik Molique's als Concert-Componist, denn daß sie specieller mit der Beschaffenheit der vorliegenden und in der Ueberschrift genannten Werke selbst sich beschäftigt hätte, so ward solcher ihrer Aufgabe doch in sofern auch schon genügt, als ausdrücklich jene allgemeine Charakteristik sich im Augenblicke nur auf diese beiden Werke gründete, und weiter, tiefer ins Detail bei solch' allgemeinen Formen, wie ein Concert und Variationen, noch einzugehen, ja gar wohl den Stab der Schule an dieselben anzulegen, die Achtung — meine ich — verbietet, welche auch die Kritik einem Künstler wie Molique schuldet, so wenig ich selbst in dieser Beziehung, doch anlehnend an jene allgemeine Charakteristik, die Bemerkung noch zu unterdrücken vermag, daß der Mittelsatz in dem Concerte, das Andante (H-moll 3/4), unstreitig den höchsten Glanzpunkt der gesammten Composition in sich schließt, und zwar aus dem Grunde, weil nicht allein hier die lyrische Natur des Instruments in der ganzen Kraft und Fülle, in der vollen Strahlenpracht ihres ungetrübten Elements hervortritt, sondern

jener Widerspruch zwischen den beiden angedeuteten Subjectivitäten auch mehr verschwindet, der Componist mehr als Virtuos und die Violine als sein Hauptorgan wieder erscheint, durch welches mittelbar nur dem Orchester er Leben und Bewegung einhaucht. In Wahrheit ist dieses Andante mit seinem Zwischensatze in Fis-dur, über welchen ein ganz eigenthümlicher hinreißender Schmelz sich ergießt, nicht blos musikalisch-intellectuell, er ist ästhetisch schön. — Beide Compositionen sind auch mit Clavierbegleitung gedruckt worden. Schilling.

Darmstadt bei L. Pabst: der 130te Psalm, für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Orgelbegleitung componirt von F. J. Kunkel, Rector und Musiklehrer am Großh. Hess. Schullehrer-Seminar zu Bensheim ꝛc. Op. 5. Pr. (auf unserm Exemplar nicht angegeben).

Es ist diese Composition eine von jenen, welche um den im vergangenen Jahre von unserm Vereine ausgesetzten Preis concurrirten, und hatte das Glück, von dem dazu erwählten Censur-Collegium als der öffentlichen Belobung und des Druckes würdig erkannt zu werden, was uns jetzt füglich veranlassen kann, die Anzeige des nunmehr, und in geschmackvoller Ausstattung zwar, gedruckten Werkes blos auf eine äußere Charakteristik desselben zu beschränken. Demnach zerfällt dasselbe in eilf Hauptsätze, d. h. sobald wir unter diesen die formale Durchführung eines Hauptgedankens verstehen. Gleich mit dem ersten Satze, der die Worte: „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu Dir“ umfaßt, läßt der Verfasser die Stimmen eine nach der andern, nach kurzer Orgeleinleitung, imitatorisch eintreten, und schließt in gedehnten Schritten durch den übermäßigen Sextenaccord auf der Dominante (E), worauf, im enharmonischen Tonwechsel nach C-dur geleitet, der zweite Satz, „Herr, höre meine Stimme“ ꝛc., im vollen Chore als Choral eintritt, dessen Schluß im Orgelpunkte auch die Tonart (F-moll), worin das folgende Quartett des dritten Satzes vorzugsweise sich bewegt, schon andeutend vorbereitet. Sehr wirksam erscheint im zweiten Theile dieses Quartetts die Steigerung bei dem wiederholten Ausrufe „Herr, wer wird bestehen!?“, und um so mehr, als das Herbe der Folge von drei Uebergängen durch den verminderten Sexten- und dann noch einmal durch den übermäßigen Septimenaccord eben durch die Bedeutung derselben gehoben wird. Der letzte dieser Uebergänge hat zur Dominante der Tonart geführt (A-moll), worin nun der vierte Satz mit den Worten „denn bei dir ist die Vergebung“ ꝛc. beginnt, die zu einer Quintenfuge, welche auch durch den fünften und sechsten Satz noch mit den Künsten der Engführung ꝛc. sich fortspinnt, benutzt wurden. Der siebente Satz enthält wiederum ein gar lieblich, herzinnig fromm gehaltenes Quartett (F-dur ³/₄), wobei die fast dramatische Eigenthümlichkeit hervorzuheben seyn dürfte, daß Sopran und Tenor den Text führen: „Ich harre des Herrn“ ꝛc., und Alt und Baß den folgenden Psalmenvers „Meine Seele harret“ ꝛc. Verspürte Referent Händel'sche Anklänge bei diesem Quartett, so tragen dieselben wahrlich nicht zur Minderung seines Werthes bei. Im achten Satze (A-dur C) vereinigen sich Solostimmen und Chor, in höchst wirksamer Abwechselung jedoch: „Israel, hoffe auf den Herrn!“, und in einer Weise, welche den erfahrnen Orgelspieler auf den ersten Blick verräth. Mit dem neunten Satze dann tritt in derselben Tonart die Schlußfuge ein, welche beim zehnten Satze sich in eine Doppelfuge verwandelt, bei der die Stimmen das zweifache Subjekt sich einander dergestalt abnehmen, daß zuerst Tenor und Sopran damit auftreten, aber wechselsweise bald Baß, bald Alt, dem Einen oder Andern sich anschließen, bis mit Satz zehn das zweite Subjekt die Oberhand einnimmt und vor dem Schlusse noch einmal unter allen vier Stimmen in der Engführung sich vertheilt: „Denn bei dem Herrn ist die Gnade“ ꝛc., „Und er wird Israel erlösen“ ꝛc. Einige die richtige Ausführung betreffende Winke, besonders für den Orgelspieler, hat der Verfasser in einem Vorwort selbst zu ertheilen nicht vergessen, und Referent hat sonach Nichts mehr zuzufügen, als die Bemerkung, daß der Composition auch außerdem die Ehre zu Theil wurde, daß sie dem kunstliebenden Fürsten Se. H. dem Erbgroßherzoge von Hessen und bei Rhein ꝛc. gewidmet werden durfte.

Wolfenbüttel bei Hartmann: Cantate nach dem 118ten Psalm, zur feierlichen Einführung eines Lehrers, für eine Solo- und vier Chorstimmen mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte componirt und dem Gymnasial-Director Herrn Dr. F. Kästner in Celle hochachtungsvoll zugeeignet von H. W. Stolze. Op. 30. Partitur. Pr. 20 ggr. oder 1 fl. 30 kr. rhein.

Was zu Viel ist, ist zu Viel, und: Nichts zu Viel! sagt die Regel der Weisheit; hier aber, bei dieser Composition, scheint Referent, wenn nicht Alles, doch Vieles zu Viel. Recht schön muß man es nennen, wenn die Installation eines Lehrers mit einer gewissen Feierlichkeit vor sich geht; die Würde des Amtes verlangt das, und wenn sich eine passende Musikaufführung mit solcher Feier auch noch verbindet, so wird sicher nur diese selbst dadurch gewinnen; indessen ist's wohl nicht zu viel, wenn zum Texte einer zu diesem Behufe zu componirenden Cantate die Worte gewählt werden: „dies ist der Tag, den der Herr gemacht; drum lasset uns freuen und fröhlich seyn! O Herr, hilf uns! laß Alles wohlgelingen! — Gelobet sey, der da kommt im Namen des Herrn! Halleluja!“ — wir fragen: ist das wohl nicht zu Viel? — Referent wenigstens würde sich, hätte er die Ehre, als Lehrer bei seiner Einführung mit solchen Worten empfangen zu werden, dergleichen aus lauter Achtung gegen sich selbst und gegen sein Amt verbitten, zumal wenn, wie hier geschieht, jenen Worten am Schlusse geradezu noch der Choral zugefügt würde „dies ist der Tag, den Gott gemacht; sein werde unter uns (einzige Abänderung statt „in aller Welt“) gedacht! Ihn preise, was durch Jesum Christ im Himmel und auf Erden ist“. — Herr Stolze entschuldige, wenn wir trotz aller Achtung vor dem Lehrstande dennoch eine unverzeihliche Profanation darin finden. Nichts zu Viel! — Aber über die Texteswahl hinaus muß dem verehrten Componisten diesmal jene ewige Weisheitsregel nicht gegenwärtig gewesen seyn. Die Worte „dies ist der Tag, den der Herr gemacht“ geben Gelegenheit ihm zu einem in der zweizeilig gedruckten Partitur 8

Seiten langen Chor mit untermischten Soli's, worin wir das „den der Herr, der Herr, der Herr und noch viele Male der Herr — gemacht hat" einmal nicht weniger als zehnmal hinter einander von allen Stimmen hören. Nicht viel besser ergeht es dem „O Herr! hilf uns!" im folgenden Quartett mit Chor. Am besten gearbeitet noch ist der letzte Chor „Gelobet sey der da kommt" 2c., welcher mit dem erwähnten Chorale schließt. Der Styl im Ganzen erinnert an frühere Zeiten, wo Graun u. A. noch die Motive zu manchen Pfingst- und Kirchweih-Cantaten der kleinern Stadtchöre herleihen mußten, und wo Referent auch, was aber eine ziemliche Reihe von Jahren her ist, als Knabe manch' liebes Mal noch tüchtig mitsang.

J. S.

Stuttgart bei G. A. Zumsteg: Leichte Orgelstücke, zum Gebrauche als Zwischenspiel bei der Feier des heiligen Abendmahles, von J. Zundel. 2. Werk, 2. Heft. Pr. 35 kr. rhein. oder 8 ggr.

Es ist dies das zweite Heft der in Nr. 37 des Jahrganges 1839 d. Z. von uns schon angezeigten Orgelstücke des Verfassers, der — nebenbei bemerkt — jetzt, nachdem er in Darmstadt unter des würdigen Rink Leitung längere Zeit noch sich zu vervollkommnen strebte, in Petersburg sich aufhält und dort als Orgelspieler viel Glück macht. Auch dieses Heft enthält im Ganzen sechs der Stücke, und ihren innern Werth betreffend, stehen sie den ersten wahrlich nicht nach, ja dürften, was Behandlung des Instrumeats und Mannigfaltigkeit in der Durchführung einzelner Sätze insbesondere betrifft, denselben noch vorzuziehen seyn, so wie alle übrigen Bemerkungen auch, welche wir dort bei der Anzeige speciell noch machten, ebenfalls hier ihre Geltung haben, den Organisten das (wenn wir den höchst ökonomischen Druck berücksichtigen) im Preise so äußerst wohlfeile Werk auf's Angelegentlichste zur Uebung und Benützung empfehlend.

Breslau bei F. E. C. Leuckart: IV Präludien für die Orgel, componirt und seinem Freunde Herrn Köhler gewidmet von Carl Freudenberg, Oberorganist an St. Maria-Magdalena in Breslau. Op. 4. Pr. 8 ggr.

Referent ist — wohlbemerkt — diesmal nicht ein und dieselbe Person mit dem Herrn Redakteur dieser Zeitung. Vor längerer Zeit schon schickte man ihm genannte Composition zur Beurtheilung zu und er möchte gern auch einige Worte darüber hier öffentlich sagen, aber er fürchtet, es könne ihm eben so ergehen, als dem Herrn Redakteur, dem bekanntlich Herr Freudenberg in der „Neuen Zeitschrift für Musik" einmal tüchtig den Text las, weil er seine Composition des 70sten Psalms nicht genug gelobt hatte, oder fürchtet er, wenn er seinen Namen nicht nennt, daß der Herr Redakteur unschuldiger Weise den Rücken abermals für einen Andern herhalten muß, und Beides thäte ihm absonderlich weh; darum, und weil unter solchen Umständen auch das Publikum ohnmöglich mehr verlangen wird und kann, denn kurzweg nur die Anzeige, daß die vier Präludien von dem Herrn Freudenberg zu den Liedern gesetzt wurden „Wie groß ist des Allmächt'gen Güte", „Ein' feste Burg ist unser Gott", „Herzlich lieb hab' ich dich o Herr" und „O Traurigkeit o Herzeleid", — und die heiligste, theuerste, festeste Versicherung, daß im Augenblicke wir nicht allein keine bessern Vorspiele zu genannten Liedern, sondern überhaupt keine gediegenere, vorzüglichere, meisterhaftere, ja classischere Orgelcomposition — — vor uns liegen haben. Hoffentlich zweifelt Herr Oberorganist Freudenberg nicht an der Aufrichtigkeit dieser Versicherung, und nimmt auch die Bitte willig auf, bei etwaiger Erwähnung und Erwägung derselben nicht abermals und auch uns, d. h. Schreiber dieses, Etwas in den Mund zu legen, was er gar nicht gesagt, noch weniger geschrieben hat, wie bei erwähnter Textlection es ihm passirt seyn soll, sondern ganz und gar, auf's treueste auch bei den Worten in dem Falle zu bleiben.

Leipzig bei Fr. Kistner: IX Orgel-Vorspiele verschiedenen Charakters, zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste componirt und Herrn A. Hesse 2c. zugeeignet von Carl Geißler, Cantor in Zschopau. Op. 39. Preis 14 ggr. oder 1 fl. 3 kr. rhein.

Derjenige unsrer verehrten Leser, welcher diese Vorspiele des um die Orgelkunst vielfach verdienten Componisten schon kennt und ein Freund einfacher Würdigkeit in dieser Kunst ist, wird voraussetzen, daß wir die vorhin angezeigten von Freudenberg schon weggelegt hatten, als wir sie zur Hand nahmen und auch nicht eher sie zur Hand nehmen wollten, bis wir jene bei Seit gelegt hatten, und für die übrigen Leser mag eine dahinlautende Versicherung diesmal ausreichen. Nur zwei unter den neun Vorspielen sind zu einem bestimmten Chorale geschrieben, nämlich Nr. 2 zu dem Chorale „Wie schön leucht't uns der Morgenstern", wobei die Melodie selbst auf dem Hauptwerke (bei größern Orgeln natürlich) ausgeführt werden soll, und Nr. 8 zu dem Chorale „Befiehl du deine Wege", wobei ebenfalls die Melodie einem besondern Manuale übergeben worden ist. Die übrigen tragen alle einen allgemeinern Charakter und lassen sich je nach Maaßgabe ihres Styls zu jedem entsprechenden Chorale anwenden; Nr. 4 indessen nur als Nachspiel. Die Registrirung ist überall angegeben worden, so wie der Gebrauch der verschiedenen Manuale und Pedale, was der Uebung jüngerer Orgelspieler sehr förderlich seyn muß. Insonderheit hat wohl diesen Zweck das Trio für 2 Manuale und Pedal Nr. 5 und das Andante Nr. 7. zu empfehlen wir denn auch die Stücke, und sind gewiß, daß sie Angehenden Nutzen bringen.

Bern, Chur und Leipzig bei Dalp: XII leichte Orgel-Präludien, zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste 2c. componirt von J. Mendel u. s. w. Op. 11. Pr. (nicht angegeben).

Auch diese Vorspiele, die höchst einfach, leicht und klar, aber gleichwohl im würdigen Sinne ihres Instrumentes und ihres Zweckes gehalten worden sind, verdienen alles Lob und namentlich jüngern Orgelspielern bestens empfohlen zu werden, so wie sie dem fleißigen, talentvollen, wür-

digen Schüler eines würdigen Rink Ehre machen. Für solchen nämlich glaubt Referent Herrn Mendel, der jetzt als Musikdirector in Bern wirkt, halten zu dürfen. Zunächst schrieb er diese seine Vorspiele für die Organisten des Cantons Bern, und daher rührt auch wohl seine einleitende Bemerkung über die Registrirung, die im andern Falle zu speciell gehalten seyn würde, für die Orgeln in jenem Canton aber im Durchschnitt wohl passen wird. Wer dieser Bemerkung aus irgend einem Mangel nicht nachzukommen vermag, wird sich an die allgemeinen Ueberschriften jedes einzelnen Vorspiels halten und darnach seine Registrirung einrichten.

K . . r.

Breslau bei Carl Weinhold: Trennung und Wiedersehen. Eine musikalische Ekloge, für das Pianoforte componirt von F. W. Berner. Preis 12 ggr. oder 54 kr.

Nicht bekannt ist mir, ob die Composition früher schon erschienen oder ob sie aus dem Nachlasse des 1827 schon aus dieser Welt geschiedenen Verfassers erst gedruckt wurde: welches von Beidem der Fall seyn mag, vor einiger Zeit erst kam sie mir zu, und soll sie nun auch noch so lange schon in der Oeffentlichkeit existiren, so freue ich mich und halte für meine Pflicht, durch erneuete Anzeige sie ins Gedächtniß des Publikums wieder zurückzurufen, da an dergleichen Stücken, die nach allen Seiten hin so vortrefflich, so kerngesund an Herz und Leib gearbeitet sind und dennoch der Gesellschaft, der Unterhaltung angehören, die neuere und neueste Zeit wahrhaftig keinen Ueberfluß, ja im Gegentheil eher Mangel hat, indem der Stoff, die Luft, welche heutzutage meist in derlei Claviersachen weht, die für den Salon bestimmt sind, ohnmöglich doch und so wenig eine moralisch als musikalisch gesunde genannt werden kann. Hier ist, ohne zu schmelzen und zu schmachten in hirnlosen Schwärmereien, was man gewöhnlich Gefühl nennt, ist Idee, Inhalt und Sinn vorhanden, und doch auch Musik, wirkliche Claviermusik, woneben sich noch praktische Nützlichkeit und Gefälligkeit paarte. Große technische Schwierigkeiten nämlich bietet die Composition nicht, doch ist sie auch nicht allzu leicht, klingt brillant und wird Spielern mittlerer Fertigkeit immer einen großen Triumph bereiten, zumal wenn sich mit der Reinheit auch der gehörige Ausdruck des Vortrags verbindet, der hier viel Accuratesse erfordert, namentlich bei der Stelle, wo Rhode'sche Violinthemen nachgeahmt werden. Lehrer des Clavierspiels, welche fertigere Schüler unter den Dilettanten besitzen, mögen dadurch aufmerksam auf das Werkchen gemacht seyn.

Meyer.

Correspondenz.

Oldenburg am 24. Febr. 1841.

Unser letztes Concert brachte uns, außer vielem andern Trefflichen, und vor allem Spohrs herrlicher Symphonie aus C-moll, auch Beckers Rheinlied, componirt von unserm Hofcapellmeister, Professor Pott. Die Erwartung hatte den Saal ungewöhnlich gefüllt, und man war nicht wenig gespannt, das berühmt gewordene Lied in neuen Tönen zu hören; denn es hatte noch keine Composition vollen Eingang gefunden, bei allen hatte man gefühlt, es sey das rechte nicht. Endlich ertönte es, und ward mit rauschendem Beifall aufgenommen; ein einstimmiges da capo ließ es wiederholen, und, was wohl selten, hier nie geschehen, das Publikum sang es wie durch unsichtbare Macht getrieben mit; es war das ein schöner Triumph für den Componisten, um so schöner, als er, dies Schicksal mit den mehrsten Capellmeistern theilend, der Gegner nicht wenige zählt. In der That ist auch die Composition vortrefflich, und sie verdient es, weiter bekannt zu werden, als innerhalb unserer engen Mauern. Dazu beizutragen, bezwecken diese Zeilen.

Die Composition läßt sich aber erst dann richtig beurtheilen, wenn die Bedeutung des Liedes selbst erkannt worden; daher zunächst über dieses einige Worte.

Das Becker'sche Rheinlied war ein Blitz, der in Millionen deutscher Herzen zündend einschlug. Im Norden wie im Süden, am Rhein wie an der Oder loderte die nationale Flamme deutschvaterländischen Gefühls auf; jede deutsche Zunge sprach es mit Enthusiasmus, sie sollen ihn nicht haben, den herrlichen Rhein, meinen Rhein, ja meinen Rhein! Denn mir, auch mir gehört er! Wieder einmal ist es mächtig aufgewacht das Bewußtseyn der Gesammtheit aller Deutschen zu Einem Volke. Das ist die Thatsache. Dies kleine Lied ist eine mächtige Demonstration gegen Euch geworden, Ihr Welschen. Es hat sich aufgerollt zu einer ungeheuren Lawine, die Euch verschütten kann; hütet Euch!

Was nutzt es, mit dem Dichter über den poetischen Werth seines Liedes zu rechten; ist es nicht poetisch, so ist es mehr noch, es ist historisch. Niklas Becker hat kein Verdienst darum, er ist aber der Glückliche, dem Deutschlands Genius sich offenbarte, dem er aus seinen Schwingen eine Feder gab, sie nieder zu schreiben, jene Worte, deren Sinn schon tief in jedem Deutschen Herzen lag, der sie beflügelte, daß sie mit Sturmesschnelle Deutschlands Gauen durcheilten. Das Lied ist nicht mehr wie ein Gedicht, es ist eine That geworden, eine gemeinsame deutsche That, und, glaubt mir, die Franzosen sahen es als eine solche an, mehr noch als alle Rüstungen des deutschen Bundes.

Wollt Ihr aber dennoch von dem Gedichte reden? Nun wohlan! Liegt denn keine Poesie in jenem cathegorischen Imperativ, mit dem es anfängt: „sie sollen ihn nicht haben"? Ist dieser unmittelbare Ausspruch eines tief gegründeten Gefühls, das sich mit einem Ur-Sprunge vom Herzen losmacht, und nicht erst die Möglichkeit einer Verwirklichung abwägt, die sie vielmehr in sich trägt, nicht poetisch? Ist es nicht Poesie, im Bewußtseyn von einem ganzen großen Volke verstanden zu werden, getrost in die Welt hinein zu rufen: sie sollen ihn nicht haben? Frägt Einer, was das bedeute? Nein, jedes Auge wendet sich funkelnd nach Westen, und jeder Mund ruft, Ihr Wälschen, Ihr, nahrt nicht! Ist es nicht Poesie, der Blick, der eben noch drohend seine Blitze über den Rhein sandte, nun hinzulenken auf ihn selbst, und sein liebliches Bild

vorzuführen, wie er ruhig dahin strömt, und deutsche Nachen in Lust und Frieden sich auf ihm schaukeln? O, da tauchen tausend liebliche Bilder der Erinnerung in der Seele auf, und die Brust wird erfüllt von der süßen Wehmuth, die jede schöne Erinnerung mit sich trägt! Und diesen lieblichen Rhein sollten wir hingeben? Nein! Sie sollen ihn nicht haben! ruft Deutschland abermals. So führt der Dichter uns der Bilder mehrere vor, und jedesmal ergreift's uns mit neuer und verstärkter Gewalt, das Gefühl der Liebe und Anhänglichkeit an den herrlichen Strom, und jedesmal rufen wir von neuem aus die Worte, an denen jede fremde Macht sich brechen soll!

Nein, lieber deutscher Bruder, dies Dein Lied sollen sie Dir unangetastet lassen! Aber — laß Dir daran genügen, es sey denn, daß es Dich wirklich dränge mit unwiderstehlicher Gewalt.

Was der Deutsche tief fühlt, was ihn mächtig ergreift, will er nicht aussprechen, er will es aussingen. Des Deutschen Wesen ist durch und durch musikalisch. Die Musik ist eine deutsche Kunst. Nicht eine, hundert Compositionen erschienen zu dem Liede; Hunderte sangen es in ihrer Weise, und sandten den Tonausdruck ihrer innersten Subjectivität in die Welt hinaus. Keine einzige dieser Compositionen ist meines Wissens nationel geworden, nur hie und da fanden sie Beifall. Ich habe eine Menge mir geben lassen, und sie alle unbefriedigt wieder zurückgelegt. Woran liegt denn das? fragte ich mich. Ist doch Deutschland nicht arm an tüchtigen Meistern, die uns Großes und Herrliches gegeben, und für dies Lied findet Keiner die entsprechenden Töne! Sollte das am Liede selbst liegen? Ist es nicht musikalisch? O gewiß, es ist musikalisch, schon durch seine Unmittelbarkeit. Nein, daran glaube ich liegt es, daß eben Jeder seine Subjectivität hineingetragen, das mag sonst bei Liedercompositionen schon recht seyn, denn das Lied ist in der That recht eigentlich subjectiv; hier aber liegt nicht mein Lied vor, oder Deines, sondern das des ganzen Deutschen Volkes, ein nationales Lied; daher singt es — auch recht nur das Deutsche Volk, nicht ich, nicht Du! Wer dies Lied recht componiren will, muß aus sich selbst heraustreten, sich versenken in das große Ganze der Nation, und erfüllt von einem gemeinsamen Gefühle wieder auftauchen. Das nicht beachtend, oder nicht vermögend, ist so mancher ehrenwerthe Meister an dem Versuche gescheitert; der eine faßt es dramatisch auf, der andere gar, als sey es eine Ballade; dieser singt mit Thränen in den Augen sein voto den Wälschen entgegen; jener meint eine Volksmelodie gefunden zu haben, und siehe da, es ist ein Pöbellied; der eine glaubt mit $^{3}/_{4}$ oder $^{4}/_{4}$ Tact alles gethan zu haben, der Soldat soll es marschirend singen; der andere läßt sein Lied im $^{6}/_{8}$ Tact tändelnd dahin hüpfen; ein Dritter springt mit einem salto mortale aus einer Empfindung in die andere, und läßt des letzten Mannes Gebeine unter schauerlich tiefen Tönen begraben; und wieder einer macht ein Burschenlied daraus, u. s. w. —

Jene Eingangs erwähnte Composition unsers Capellmeisters Aug. Pott zeichnet sich nun entschieden vor allen andern, die mir bekannt geworden, aus; sie spricht jenen cathegarischen Imperativ in einfach kräftiger, würdiger Weise aus, ohne Hohn, ohne Renommage, nicht mit gehobener drohender Faust, sondern mit jenem festen Ernste, kräftigem Muthe, der die Gefahr erkennt, aber auch der eigenen Kraft in Arm und Busen sich bewußt ist. Jene lieblichen, schönen Bilder des Rheins treten uns in ihrer ganzen fesselnden Anmuth entgegen; wie bei den Worten des Liedes selbst, so auch bei diesen Tönen tauchen sie in unsrer Seele auf; aber wir werden nicht empfindsam, die Kraft, der Ernst bleiben Grundton unsrer Empfindung, und der Wälsche hört sie deutlich genug durchklingen. — Und so muß es seyn; die Melodie mag sich den einzelnen Momenten des Liedes anschmiegen, aber ihre Hauptaufgabe ist es, den Grundtypus desselben anzugeben und festzuhalten. — Dabei ist die Melodie äußerst sangbar, jeder wird sie singen können und behalten; die Harmonie ist sehr schön bei aller Einfachheit, und hält sich gleich fern von gesuchtem Wechsel, wie von trivialer Gewöhnlichkeit.

Wir wünschen von Herzen, daß diese treffliche Composition recht allgemein bekannt werde; sie wird sich gewiß allgemein Eingang verschaffen, und vielleicht dereinst aus hunderttausend Kehlen, unterm Donner der Kanonen, ihnen entgegenschallen! —

Zu einer größeren Musikaufführung, um nun zu etwas Anderem überzugehen, wird jetzt von unsrer Capelle Beethoven's neunte Sinfonie einstudirt. Das Orchester soll dabei über 200 Personen stark werden. Dabei muß ich auch Schubert's Sinfonie gedenken, die im letzten Concerte zu Gehör kam, meisterlich executirt wurde, und dennoch nur eine sehr getheilte Aufnahme finden wollte. Den Einen war sie zu lang, den Andern indessen — fast noch zu kurz, und mit Recht auch verdient das Werk alle Anerkennung. Es ist das Erzeugniß eines Genie's. Spohr's Jessonda-Ouverture erhielt daneben den glänzendsten Beifall. Indessen vollendeter wird dieselbe auch wohl nirgends vorgetragen. Freilich muß Spohr so und nur so vorgetragen werden, wenn er wirken, wenn er ergreifen soll; doch dann muß er auch ergreifen, und, wie ich Ihnen schon einmal schrieb, scheint unser Orchester in diesem Vortrage eine besondere Kraft und Energie zu besitzen. Pott spielte in demselben Concerte Beethoven's Violinconcert, und — erschrecken Sie nicht — mit einer zugesetzten glänzenden Cadenz zwar. Ich sage: erschrecken Sie nicht, denn das könnte bei der Nachricht leicht geschehen, doch lassen Sie mich auch zusetzen, daß die ganze Cadenz aus den Hauptgedanken des ersten Satzes zusammengestellt ist, die sich hier wunderbar durchkreuzen und ablösen, und daß sonach die Cadenz ganz im Sinne der Composition und am rechten Platze zu seyn scheint, wo, gut vorgetragen, sie heutigen Tags Effekt machen muß.

In demselben Concerte hörten wir (wie ich schon sagte) Spohr's überaus schöne, grandiose C-moll-Sinfonie. Nehmen wir Beethoven aus, so ist in diesem Jahrhunderte nichts Größeres und Erhabeneres im weitern Gebiete der Tonkunst geschrieben worden, so viel Herrliches wir auch in den 40 Jahren dieses Jahrhunderts aufzuweisen haben. Sie athmet eine Frische, Neuheit und einen Reichthum der Gedanken, wie ich wenige Werke der Art kenne, und dabei

diese überaus befriedigende, gediegene und phantasiereiche Ausführung. Bei aller Kühnheit der Phantasie ist sie so meistervoll gerundet. Sie ist nach meiner Meinung Spohr's Höhepunkt. Sie fand die gerechteste Anerkennung und Würdigung und wurde auch auf's Beste und Vortrefflichste ausgeführt. Man hörte es deutlich, daß die Spielenden nicht nur den Buchstaben und den Zeichen gemäß ihre Pflicht erfüllten, vielmehr schienen alle lebhaft ergriffen und fortgerissen.

Ich kann, ehe ich schließe, nicht unterlassen, Sie noch auf etwas aufmerksam zu machen, was mich in Wahrheit betrübt hat, nämlich die Undankbarkeit Frankreichs gegen seinen großen Cherubini. Wie konnte man es unterlassen, bei den Trauerfeierlichkeiten der Leiche Napoleons das Requiem Cherubini's aufzuführen? Es ist in der That eine schreiende Undankbarkeit. Sie kennen dieses göttliche Werk? Es gehört zu den größten Tonschöpfungen, er hat, als er es schrieb, seine Feder in Thränen des reinsten Schmerzes getaucht, und doch ist es nicht weichlich, noch sentimental.

Sie wissen, ich bin ein Deutscher in jeder Beziehung des Worts, im ganzen Umfange, auch bin ich ein eingefleischter Mozartianer, allein ich kann es, obschon es mich als Deutschen freute, dennoch nicht billigen, daß man bei dieser Feierlichkeit nicht das Cherubini'sche Requiem aufführte, und gewiß muß es den großen Mann tief betrübt und gekränkt haben. — Ueberhaupt wird dieser große Mann ganz und gar nicht gebührend gewürdigt, solches möchte ich namentlich allen Theater-Intendanten zurufen, und ihnen vorwerfen, wie undankbar sie gegen den großen Genius Cherubini sind und welches Unrecht von (den Theater-Intendanten) dem Publikum geschieht. Wo hört man denn jetzt von einer Cherubini'schen Oper? Zuviel hat man diese Meisterwerke nicht gehört, auch wird solches nie geschehen können!! Rütteln Sie einmal die Intendanten aus ihrem Schlafe auf, das thut Noth, und machen Sie das Publikum aufmerksam auf das Unrecht, welches ihm auf diese Weise geschieht. Wahrlich es ist unverzeihlich. Aber Frankreich geht mit schlechtem Beispiel voran, wie in so mancher Hinsicht was Musik anlangt, und wie Deutschen ahmen ihnen noch so gerne nach. Schneider und Putzmacherinnen mögen solches thun, auch Handwerker, dagegen habe ich nichts einzuwenden, sondern ich muß es loben, weil wir dabei nur gewinnen können; auch Frankreichs Tanzmeister haben das vor unsern voraus, aber in der Tonkunst soll es umgekehrt der Fall seyn. Cherubini selbst hat dieses in seinen Werken am besten bekräftigt und dargethan, denn er verbindet mit südlicher Gluth deutsche Gründlichkeit, Gediegenheit und — Wahrheit in der Zeichnung seiner Charactere. Frankreich erkennt solches auch, wenn schon nicht durch's Wort, doch durch die That an, indem es deutsche Meisterwerke, namentlich Beethoven'sche Sinfonieen mit so viel Fleiß und Sorgfalt ausführt, aber solches geht auch nur von ältern Männern, als Habeneck, der mehr Deutscher als Franzose ist (er wurde in Bern geboren) ferner Baillot und von Cherubini selbst aus; auch Urhan, der große Bratschist, wirkt dort sehr auf Verbreitung deutscher Musik. Uebrigens glaube ich nicht, daß Beethoven und andere deutsche Classiker dort im Allgemeinen schon begriffen werden, aber er ist einmal zur Mode geworden, und das fatale Wort „Mode" ist einmal die Lenkerin nicht nur alles dessen, was Schneider und Putzmacherinnen produciren, sondern auch in Bezug auf die Kunst. Indeß störe man sich nicht, es wird doch endlich zu etwas führen und zwar zu etwas Gutem.

S—nn.

Feuilleton.

(Mercadante's „Schwur" in Wien). Witthauers Zeitschrift für Kunst rc beginnt eine Anzeige der Aufführung von Mercadante's Oper „der Schwur" (auch „das Gelübde") auf dem Kärnthnerthor-Theater in Wien mit folgenden Worten: „Signora Giuramento", ein opulenter, geschmackvoll gekleideter, singender Italiener pocht an eine deutsche Musikpforte. Was will er? einen ehrenvollen Musikpaß durch Deutschland. Kann er singen? so lustig nicht wie Rossini, so traurig nicht wie Bellini, auch nicht so ganz gezuckert wie Donizetti, doch von Jedem etwas Moderates, und ein klein Bischen germanisch dazu. Versteht er die Harmonie? so gut, daß ihn viele seiner Landsleute damit necken; und deutsche Schulfüchse ein halbes Dutzend ihrer gewöhnlichen Verwünschungen schuldig bleiben müssen. Hat er Activa? und wie! amore und furore — sorte und morte — lamento und pavento die Hülle und die Fülle. Spricht er deutsch? er nimmt sich nicht übel in der Sprache aus. Bringt er Empfehlungsbriefe mit? von den ersten Städten Italiens; auch hat ihn Wien selbst, in Begleitung der trefflichsten italienischen Sänger, im J. 1838 bereits äußerst vortheilhaft kennen gelernt. Nun gut, der Signor mag willkommen seyn; gelingt's ihm hier, so nimmt ihn Deutschland, das ohnehin mit seinem Bruder „Elisa und Claudio" ziemlich bekannt ist, zweifelsohne gut auf. Ob's gelangen? in der ersten Aufführung theilweise nur. Die fatalen Vergleichungen mit den italienischen Darstellern thaten übrigens auch das Ihre, um den Scrupel der Aufnahme zu vermehren" u. s. w. So soll uns denn wundern, ob Signore bald weiter vorrücken wird in Deutschland, oder ob es bei dem kleinen Ausflug und Abstecher nach Wien bleibt.

(Die Musik als Mittel gegen Geistes-Krankheiten). „Ich will öffentlich Rechnung ablegen — sagt E. Esquirol in seinem schätzbaren Werke über Geisteskrankheiten — von dem Erfolge meiner zahlreichen Versuche über Musik bei Geisteskranken. Die Irrenanstalt (in Paris), la Salpetrière genannt, bot mir ein ziemlich weites Feld an, und ich kann mir keine Nachlässigkeit hierin vorwerfen. Die Anstalt umfaßt über 1200 irre Weiber, von denen mehr als 200 der täglichen besondern Beobachtung, so wie einer mehr oder weniger activen Behandlung unterzogen werden. Ich hatte bereits mehrere partielle Anwendungen von der Musik gemacht, und nun wollte ich sie in der Menge versuchen. Die Sommer 1824 und 1825 wurden also dafür bestimmt. Mehrere ausgezeichnete Musiker unsrer Stadt, Herr Herz, Brad und mehrere Andere, welche in diesem Stücke noch von den Zöglingen des Conservatoriums unterstützt wurden, versammelten sich mehrere Sonntage nach einander in unsrer Irrenanstalt. Die Harfe, das Clavier, die Geige, so auch Blasinstrumente von dem lieblichsten Tone wurden angewandt, um unsere Concerte eben so angenehm als interessant zu machen. 80 Weiber, sämmtlich in reconvalescenten Zustande, machten die Zahl der Zuhörerinnen aus. Herr Dr. Chambeyron unterstützte mich in meinen Versuchen, übrigens wurde kein Fremder hinzugelassen. Liebe für die Wissenschaft und für die Menschheit eiferte sowohl uns als die Musiker an; letztere besonders waren auf den Erfolg des Versuches gespannt. Pieçen in den verschiedensten Tonarten und im verschiedensten Tempo wurden gespielt und so auch Arien gesungen; dabei die Instrumente selbst gewechselt; auch mehrere große Musikstücke wurden vorgetragen. Sämmtliche Irren waren dabei sehr aufmerksam, ihre Physiognomie heiterte sich auf, ihre Augen wurden glänzend, es herrschte die tiefste Stille, ja man sah sogar von den Augen einiger Thränen herabrollen. Ueberraschend für uns war es, als zwei um die Erlaubniß baten, eine

Arie singen zu dürfen und dabei accompagnirt zu werden, welchem Wunsche wir auch sofort nachkamen, und das neue Schauspiel war nicht ohne Einfluß für unsere unglücklichen Kranken, obschon wir dadurch weder positive Heilung noch Besserung in ihrem geistigen Zustande erwirkten. Nach beendigtem 2stündigen Concerte entfernten sich die Musiker. Ich schließe aus Allem, daß die Musik, wenn auch nicht absolut zur Heilung, doch gewiß zur Zerstreuung, zur Erleichterung des Uebels diene und da solche zur Heilung führen kann — also evident nützlich nützlich im reconvalescenten Zustande sey."

Ueber die Wirkung der Musik auf somatische Kranke insbesondere theilt der praktische Arzt Dr. Alois Nowak in Prag, früher Secundär-Arzt in der dortigen Irrenanstalt, dann folgende Ansicht. „Giebt es schon rein somatische Krankheiten, bei denen Musik als Heilmittel angewendet werden kann, so ist diese himmlische Kunst im Gebiete der psychiatrischen Praxis gewiß von doppelt größrer Bedeutung. Bekanntlich bestehen auch dermal nur noch sehr wenige gute Irrenanstalten, in denen man von ihren Segnungen gar keinen Nutzen zieht. Auch wäre es eben in einer Irrenanstalt höchst ungerecht und unweise, wenn man nicht nach Thunlichkeit auf musikalische Erheiterung der Verpflegten Bedacht nähme: besonders in den sogenannten lichten Momenten, wo sie für einige Zeit von ihren fixen Ideen ablassen und in der Wahrheit und Erkenntniß leben. Ich habe in der hierortigen K. K. Irrenanstalt zu wiederholten Malen einen mehr als 60jährigen Opfer beobachtet, den seine fixen Ideen beinahe ununterbrochen beschäftigten. Mürrisch und verdrießlich geht er oft stundenlang auf dem Corridore umher und hadert mit seinen vermeintlichen Plagegeistern. Da schlägt die Musikstunde. Es öffnet sich das Gesellschaftszimmer und heraus dringen die muntern Klänge von Strauß und Labitzky, und siehe da, der alte Herr rückt seine Schlafmütze zurecht, streicht sich die Stirn und geht ins Gesellschaftszimmer, um zuzuhören. Und so gewöhnlich hier die musikalischen Unterhaltungen sind, so scheinen sie für die Geisteskranken doch immer neuen Reiz zu haben. Unaufgefordert kommen Kranke aller Formen während der Musikstunde zusammen, nehmen ruhig ihre Sitze ein, und horchen bald mit größerer, bald geringerer Aufmerksamkeit auf das muntere Saitenspiel. Nicht selten ist die Gruppe der Zuhörer in dieser Beziehung von äußerst psychologischem Interesse. So geschwätzig der Verwirrte sonst zu seyn pflegt, so still verhält er sich während der Musikstunde. Als hätten sich die düstern Wolken am Horizonte seines Gemüthes auf einige Zeit ganz verzogen, sitzt der Melancholische, und scheint in den heitern Klängen Beruhigung und Trost zu finden. So scharf und störrig sonst die Züge sind, mit denen sich die chronische Manie im Gesichte des Kranken zu malen pflegt, so auffallend mild und gelassen sind seine Mienen während der Musikstunde. Selbst der Blödsinnige scheint durch ihre Zaubertöne einigermaßen belebt und aufgerüttelt zu werden. Ja auf den Verrückten ist dieser wohlthätige Einfluß nicht zu verkennen. Selbst gegen seinen Willen wird er von seinem Wesen abgezogen und es treten andere, natürlichere Bilder vor seine Seele."

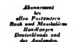
„Wenn aber — setzt dem Alle dann der praktische Arzt Dr. L. Raudnitz in Prag, in seinem kürzlich erschienen Buche „die Musik als Heilmittel", noch hinzu — „wenn aber schon auf die geisteskranken Zuhörer die Wirkung der Musik von größerer Bedeutung ist, so ist sie es noch weit mehr auf die ausübenden selbst. In der Irrenanstalt zu St. Catharina ist die dermalige Besetzung des Quartetts in dieser Hinsicht sehr merkwürdig. Sämmtliche Theilnehmer desselben haben durch die fortgesetzte, ordnungsmäßige Beschäftigung mit Musik in therapeutischer Beziehung ungemein gewonnen. Nur ein genauer Kenner wird, wenn sie bei ihren Noten friedlich zusammengereihet, die einzelnen Formen ihrer Seelenstörungen jetzt noch herausfinden. Das mitunter äußerst gemüthliche Spiel des Violin-Primspielers läßt nur noch in manchen während der Pausen eingeschalteten Improvisationen den Melancholiker durchblicken. Auch der Sekondspieler ist ein Melancholiker; wer ihn aber seit einem Jahre nicht gesehen, erkennt den jungen Mann kaum mehr. Damals das vollkommene Bild einer aus einer Manie hervorgegangenen tiefen Melancholie mit Neigung zum Selbstmorde, partieller Abulie und Scheue darbietend, hatte er bereits seine ehemalige Kunstfertigkeit großentheils vergessen. Mit Mühe gelang es endlich, ihn zur Mitwirkung zu bewegen. Aber von dieser Stunde an machte auch seine Genesung bedeutende Fortschritte, so daß der etwa noch zurückgebliebene Anstrich von Schüchternheit und Muthlosigkeit in keinen Vergleich mehr zu bringen ist mit seinem ehemaligen Zustande. Und an diesem schönen Erfolge hat seine zweckmäßig geleitete Beschäftigung mit Musik den vorzüglichsten Antheil. Auffallend hat dieselbe ebenfalls auf den Violinspieler gewirkt. Ehedem traten bei diesem fast typisch allmonatlich heftige Paroxismen von Exstasis paranoica maniaca auf, die seinen Körper und Geist jedesmal ungemein zerrütteten. Seit beiläufig ¾ Jahren aber schweigen diese Paroxismen ganz und der Patient hat sich nicht blos körperlich bedeutend erholt, sondern in psychischer Beziehung auch sehr an Heiterkeit und Frohsinn gewonnen. Erst vor Kurzem überraschte er mich mit der eigenen Composition einiger recht artiger Polonaisen. Freilich ist es aber nicht gleichgültig, welche Art von Musik und unter welchen Modifikationen dieselbe den Geisteskranken gestattet wird. Nach dem einstimmigen Urtheile erfahrener Irrenärzte taugt die Vocalmusik nicht. Auch Blasinstrumente haben bei Geisteskranken Vieles gegen sich. Alles Schroffe und Grelle pflegt, wenigstens auf Einzelne, nachtheilig zu wirken, regt sie auf, und veranlaßt wilde Ausbrüche. Am wohlthätigsten wirkt das Spiel der Streichinstrumente. Es hält dieses die Mitte zwischen den wilden, aufregenden Tönen blasender Instrumente und zwischen den tiefergreifenden Klängen einer guten Vocalmusik. Und eben ein solches ist Bedürfniß für Geisteskranke. Ja selbst die Wahl der zu producirenden Stücke darf nicht ganz der Willkühr überlassen werden. Im Ganzen muß der Geist der Heiterkeit und des Frohsinns der vorherrschende sein. Doch darf nicht aller Ernst vermißt werden Fortwährendes Allegro verletzt den Melancholiker und regt den Maniakus auf. Es muß ferner für hinreichende Abwechslung Sorge getragen, auch dem Kranken die Musik nicht aufgedrungen werden. Unnütze Verschwendung wäre sie beim Cretismus, bei den meisten Fällen der Abulie, in vielen des gewöhnlichen Blödsinns, der Paranoja anomala; ja schädlich kann sie seyn in den Paroxismen der akuten Manie, in den Momenten der Extasis, der Vision, der Dämonomanie. Von besonders auffallender Wirksamkeit zeigt sich die Musik in der Melancholie. Galien versichert, daß er die Melancholischen durch Gesang und Harmonie heilte. Nur müßte nach seiner Ansicht die Zahl der Musiker klein (Quartett, Quintett) und die auszuführenden Stücke dem Zustande des Kranken angemessen seyn." U. s. w.

(Spontini's Prozeß). Dem Vernehmen nach soll Spontini nach dem ersten Criminal-Verhöre, das er in seiner bekannten Erklärungs-Angelegenheit bereits zu bestehen hatte, sich an die Gnade Sr. Majestät des Königs gewandt, indeß die Resolution erhalten haben, daß durch die vielen Gnadenzeichen, deren er sich von Beginn seiner Anstellung in Berlin an Allerhöchster Seits stets zu erfreuen gehabt habe, er die vollkommenste Ueberzeugung gewonnen haben müsse, wie Alles gethan worden, ihn zufrieden zu stellen, in den Gang des Rechts und das Werk der Gerichte jedoch nicht eingegriffen werden könne.

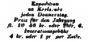
(Bitte an verschiedene Zeitungsredaktionen). Seit einiger Zeit schon müssen unsere Jahrbücher die Bemerkung machen, daß viele ihrer Artikel, namentlich des Feuilleton's, meist wörtlich in andere Zeitungen übergegeben, ohne daß sie als Quelle auch dabei genannt werden; gewiß werden die verehrl. Redaktionen dies. Zeitungen nicht unbescheiden es nennen, wenn mit dem Danke für solche Aufmerksamkeit nun auch die Bitte an sie ergeht, bei ferneren solchen Entlehnungen doch auch der Quelle Namen nicht so ganz und gar zu vergessen.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. ***Nr. 12.*** 25. März 1841.

Kritik.

Leipzig bei Breitkopf und Härtel: Guido von Arezzo. Sein Leben und Wirken. Aus Veranlassung und mit besonderer Rücksicht auf eine Dissertation: sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo, von Luigi Angeloni. Nebst einem Anhange über die dem heiligen Bernhard zugeschriebenen musikalischen Traktate. Von R. G. Kiesewetter. 1840. 55 Seiten gr. 4. Pr. 18 ggr. oder 1 fl. 20 kr. rhein.

„Ziemlich vollständige Biographien Guido's" — sagt der Verfasser in der Vorrede — „hat die neueste Zeit geliefert: in dem Stuttgarter Universallexicon und in der Biographie des musiciens von Herrn Fétis; welche letztere, nach den Quellen, mit eben so viel Fleiß als scharfsinniger Kritik durchaus neu bearbeitet, ihrem Verfasser zu großer Ehre gereicht. Dennoch finde ich in diesen biographischen Artikeln keinen Grund, meine Abhandlung, als absolut überflüssig geworden, zu vertilgen; ja sie wird mir jetzt noch werther, indem es sich fügt, daß ich hier manches Problem, worauf die genannten Biographen, zufällig, wie es scheint, nicht gerathen waren, vorzüglich in literarischer und bibliographischer Beziehung, erörtert und gelöst, auch manche Frage über Guido's Leistungen und Verdienste nach andren Ansichten beleuchtet finde: nur geben sie mir die nothwendige Veranlassung, jetzt [der Verfasser schrieb diese seine Abhandlung nämlich schon vor 10 Jahren] an manchen Orten auf ihre, mir immer achtbaren Meinungen, beistimmend oder abweichend, hinzuweisen." Und in der That kann (so viel bereits darüber geforscht und geschrieben seyn mag) einer immerhin noch fehlenden wirklichen „Beleuchtung" des Lebens und Wirkens eines Mannes wie des Aretiner Guido, dem man Alles fast, was unsrer Musik ist und vermag, zu verdanken schon gewöhnt werden sollte, eben so wenig das lebhafteste Interesse für jeden aufrichtigen Musikfreund abgehen, als dieselbe anderer Seits, wenigstens auf deutschem Boden, eben die Aufgabe eines Literaten und Historikers auch nur seyn konnte, wie solchen wir in dem Herrn Hofrath Kiesewetter zu Wien unbedingt schätzen müssen, zumal Wenigen nur solch' wichtige und reiche Hülfsmittel, und gerade für diesen Theil der historischen Forschung, zu Gebote stehen als eben ihm. So lag für den eigentlich biographischen Theil seiner Schrift ihm z. B. die (im Titel genannte) Monographie Guido's vor, welche im Jahr 1811 ein gewisser Herr Luigi Angeloni verfaßte, jedoch niemals in den Buchhandel gab, und welche gleichwohl bis auf den heutigen Tag das einzige Werk seiner Art und die wichtigste Quelle für diesen Gegenstand genannt werden muß, da Angeloni, ein Enthusiast für Guido, auf der Königl. Bibliothek zu Paris, wo er als Lehrer der italienischen Sprache und Literatur lebt, die geschätztesten Abschriften der Werke Guido's einsehen und vergleichen konnte; und was den kritischen Theil der Abhandlung betrifft, standen und stehen (wie gesagt) für alle dergleichen Forschungen ihm nicht minder dergleichen Hülfsquellen, theils durch eigne vieljährige und kostspielige Sammlungen, theils durch die Bibliothek der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates in solcher Weise zu Gebote, daß ebenfalls in dieser Beziehung wohl keine verlässigere Stimme, als die seine, sich vernehmen lassen kann und konnte. Doch dies Alles nur zur Andeutung der Wichtigkeit der Schrift, ungeachtet ihrer mancherlei Vorläufer, und füge ich noch hinzu, daß sämmtlich diese benutzt wurden und in einem eigenen Capitel eine völlig kritische Würdigung erhielten, so dürfte auch diese ihre Seite zur Belebung des Interesses an ihrer Erscheinung genügend beitragen.

Im Ganzen nämlich theilt der Verfasser die Abhandlung in (den Anhang noch abgerechnet) vier besondere Abschnitte. Der erste Abschnitt enthält Nachrichten über das Leben Guido's, also die eigentliche Biographie, welche auch hier sich gründet auf die beiden schon von Fürstabt Gerbert mitgetheilten zwei Briefe Guido's, worin derselbe vollständig genug das Wichtigste aus seinem Leben mittheilt, und welche wir daher, theilweise als längst bekannt, theils als der Lecture des Buchs nothwendig überlassend, hier füglich übergehen können, außer es sey noch der Berichtigungen zu gedenken nothwendig, welche in umfassender Weise hier denjenigen manchen Irrthümern nebenbei zu Theil werden, die sich selbst in neuester Zeit noch auch über das Leben Guido's erhalten haben, sogar in Fétis Eingangs bereits genanntem biographischem Lexicon. Der zweite Abschnitt dann berichtet über die Werke Guido's, und auch diese Nachrichten dürfen wir ohn' Bedenken übergehen, da sich nach Allem herausstellt, daß auch mehrerwähnter Angeloni auf der Pariser Bibliothek weiter keine Werke von Guido unter Verfügung ihrer Aechte-

heit auffinden konnte, als welche wir ebenfalls in unserm Gerbert, in dessen Sammlung der Script. eccl. de mus. sacra pot., schon besitzen; nur kommt dir Frage noch einmal zu ausführlicher und erschöpfender Ceörterung, ob dre, ebenfalls bei Gerbert mitgetheilte, und meist unter dem Namen Enchiridion oder Dialogus a domno Oddone comp. bekannte Traktat wirklich den Oddo von Clugny zum Verfasser gehabt habe, oder ob er, wie Angeloni behauptet, ebenfalls rin Werk Guido's sey. Kiesewettee tritt der ersten Meinung bei und seine Gründe mögen um so unumstößlicher seyn, als sie unmittelbar an das Irrige der Motive des Angeloni sich anschließen, doch stimmt er diesem in sofeen bri, daß in dem Falle dieser Oddo von Clugny, der Verfasser des Enchiridion, nicht derselbe Oddo rc. auch gewesen seyn könne, unter dessen Namen Gerbert in seiner erwähnten Sammlung fernee einen Traktat von den Modis unter dem Titel „Tonarum Cluniacense" mittheilr, da beide Traktatr in Sprache, Styl, ja in selbst der Terminologie zu sehr von einander abweichen, welchrs letztere (die Verschiedenheit der Terminologie) doch ohnmöglich der Fall hättr seyn können, wären beide Verfasser ein und dieselbe Person gewesen. Und führt die Untersuchung zum Schluß auch auf das Antiphonar Guido's. Aus den Schriften des Aretiners nämlich wissen wir, daß er neben einem Psalter auch ein von ihm selbst notirtes Antiphonar hinterlassrn haben muß. Von welch' großer Wichtigkeit für den Historiker dieses Werk erscheint, geht daraus hervor, daß dasselbe eben das Werk ist, worauf Guido in allen seinen Traktaten sich beruft, eben jenes Week, welches ee mit dem Mikrolog dem Bischof Theobald überreichte, wornach der selbst darüber eestaunte Pabst Johann einen Gesang zu lesen versuchen konnte, und das allein also, wenn wir es besäßen, uns noch vollkommenen Aufschluß geben könnte, nicht allein über Guido's Notation, sondern selbst über das eigentliche Wesen seiner Unterrichtsmethode, von der wir, trotz aller Solmisationskenntniß, die lange genug für letztere irrig gehalten wurdr, so gut wie gar Nichts wissen; aber alles Suchrn darnach war — — nein — nicht vergebrns, da die neueste Zeit doch rndlich zu seinem Fund und in seinen Besitz gekommen seyn will, nämlich durch den Cod. Bibl. Uticensis oder Codex von St. Evrault, den selbst Angeloni in seiner Monogeaphie Guido's noch als mangelnd aufzählt, der im Jahr 1837 aber endlich vorgefunden wurde, auf die Königl. Bibliothek zu Paris dann wanderte, und der, nrben noch drei ebenfalls bis jetzt unbekannten Traktaten, auch und nicht blos jenes Antiphonar und den Psalter, sondern zugleich rin Gradual noch von Guido enthalten soll, welche zusammen die einzigen peaktischen Werkr wären, die unserr Zeit von dem unsterblichen Guido aufzuweisen hätte. Der Bibliothekar des Pariser Conservatoriums, Herr Bottée de Toulmon, dessen Lebensgeschichte wir ja kürzlich auch in diesen Blättern im Abrisse mittheilten — dieser verdiente Mann war es, welcher zuerst öffentliche Nachrichten von dem Funde ertheilte, nämlich in einer kurzen Abhandlung, welche rr unter dem Titel „Notice bibliographique sur les travaux de Guido d'Arezzo" im XIII Bande der Memoires de la société royale des Antiquaires de France" abdrucken ließ. Der ganze Coder, dessen schon die Schriftsteller des 16ten und 17ten Jahehunderts als einer sehr schätzbaren Handschrift gedachten, ist 176 Blätter stark; 153 Blätter enthalten das Antiphonar und das Gradual, und 23 Blätter verschiedene Traktate, von welchen bisher unbekannt waren: „De modorum formulis", „Epilogus de modorum formulis", und „Mensura Boëtii". Letzteren Traktat hält Bottée de Toulmon für unterschoben; an der Aechtheit des Antiphonaes und Geaduals indessen wagt er nicht zu zweifeln, da sie, wenn alles Uebrige auch Zeichen jüngerrn Ursprungs an sich trage, doch im Anfange des 12ten Jahrhundrrts geschrieben zu seyn scheinen. Aber zugegeben dies Alter auch: ist damit die vollkommrue Aechtheit schon bewiesen? wee und was bürgt, daß nicht hundeet Jahre nach Guido Jemand auf den Gedanken kommen konnte, ein Antiphonar in, damals sicher doch noch bekanntee Guidonischer Weise aufzuzeichnen und dem Guido als Verfasser, um des berühmten Namens willen, unterzuschirben? oder zugegeben auch, daß es Abschriften von Guido's eigenen Handschriften sind — wer und was bürgt für die volle Treue derselben? — Wissen wir nicht, zu welchen entsetzlichen Verunstaltungen die Abschreiberei vor Erfindung der Buchdruckerkunst nicht selten führte? — Man wird antwoetrn, mit den Zweifeln zuzuwarten, bis sich ein Grund dazu darbietet, und solchee ist allerdings noch keineswegs vorhanden, um so weniger, als beidr Werke genau nach dem, von Guido erdachtrn und beschriebenen verbesserten Systeme, mit Neumen und viee Linien, die oberste grün, die dritte eoth gefärbt, und zwar (was noch wichtiger) mit Benutzung der Zwischenräume zwischen den Linien, notirt erscheinen, and als zumal kein Antiphonar vorliegt, das Zeichen eines höhern Alters an sich trüge. Kiesewetter theilt in einee besondern lithographischen Beilage einen Probedruck aus dem Coder mit, und so bliebe wohl Nichts mehr übrig, als daß ein Befähigter sich eine Abschrift von dem Antiphonar zu verschaffen suchte, dieselbe dann in unsere Notrn übersetzte und hieraus endlich auch eine Idee von G. einst so merkwürdiger Unterrichtsmrthode zu entwickeln suchtr. Herr Hofrath Kiesewetter dürfte unbestritten die besten und ausreichendsten Mittel zu einem solchen Unternehmen in und um sich verbinden: möchtr ihm die Muse, Lust und Zeit auch dazu nicht mehr abgrhen! — Der dritte Abschnitt seines vorliegenden Buchs dann erörtert alles „dasjenige, was verschiedenr Schriftsteller über dir musikalischen Kenntnisse Guido's ausgesprochen haben". „Die Kritik einer spätern Zeit und fremder, von patriotischer Vorliebe unbefangener Literatoren — meint Kiesewetter und wer möchte ihm darin widersprechen? — untersucht und wiegt mit mehr Unpartheiligkeit ihre (der Gelehrten und Künstler) Leistungen und Verdienste; und diejenigen Schriftsteller, die nachmals die Geschichte eines, in der Vorzeit berühmten Mitbürgers schreiben wollrn, sind wenigstens schon in der Lage, mehr odrr minder eine Schutzschrift zu liefern, und ihr Werk trägt nothwendig, mehr oder minder, das Gewand der Polemik an sich". Deshalb schließt er sich denn in diesem Abschnittr auch wenigee an mehrerwähnten Angeloni, als an Forkel und Burney an, und läßt den Italiener eifern gegen alle, deren Schriften er zu lesen ver-

mochte, und die „frevelnd“ es wagen konnte, dem alten Aretiner ein glänzendes Blatt nach dem andern aus dem Kranze zu brechen. Doch warum sich dabei hier noch aufhalten, oder gar noch bei dem Inhalte des vierten Abschnittes, wo von alle den Erfindungen die Rede ist, welche gewöhnlich Guido zugeschrieben werden: das ganze Resultat der sehr gründlich und mit critischem Scharfblicke durchgeführten Betrachtungen erfahren wir ja, wenn wir zu dem übergehen, was endlich nun, nach der sorgfältigsten Prüfung aller seiner noch vorhandenen Schriften und Arbeiten, noch an eigentlichen Erfindungen, Entdeckungen und Verbesserungen für den so viel gepriesenen und besungenen Guido übrig bleibt? und weil ohnstreitig dies der interessanteste Theil der ganzen Abhandlung ist, weil ihr eigentliches Ergebniß, so wird auch der Leser nicht ungern sehen, wenn wir hier etwas länger und ausführlicher dabei verweilen. Es bleibt darnach für den Aretiner Guido Nichts übrig als: einmal eine neue Methode für den Unterricht, mittelst welcher er seine Schüler in kurzer Zeit dahin brachte, daß sie einen Gesang prima vista nach den Tonzeichen vortragen konnten, was vor ihm die Sänger ihr ganzes Leben hindurch nicht zu lernen vermochten; und dann blos noch die Einführung der Linien bei der Notirung der Gesänge, wodurch eben jenes Ziel seiner Methode hauptsächlich erreicht oder doch näher gerückt wurde; und mit allen jenen Andichtungen von Erfindung unsrer Note, des Gamma, der sieben Buchstaben zur Benennung der Töne, des Monochords, der Lehre von den Tropen (Modis-Tonarten), der Diaphonie oder des sogenannten Organums, des Claviers oder Spinetts, der Solmisation und ihrer Sylben ut re mi fa sol la, der damit in Verbindung stehenden sogenannten Guidonischen Hand und dergleichen Dinge mehr, woran auch Herr Angeloni in seinem Guidonischen Enthusiasmus noch glaubte, ist es — Nichts, sondern erbte entweder Guido alle diese Gegenstände schon von Vorgängern, wie Gregor d. Gr., Hucbald u. A., oder kennt er sieselbst noch nicht, wie z. B. das Clavier, und die Note deren Entstehung einer weit jüngeren Zeit angehört. Referent mußte dieser Erfolg der Untersuchung doppelt freuen, da er in seiner „Geschichte der modernen Musik“, wenn daselbst auch nur einleitend des Gegenstandes gedacht werden konnte, sich zu demselben Resultate bekennt. Indeß lassen wir Kiesewetter weiter reden. „Was das Erste (nämlich die neue Unterrichtsmethode) betrifft — sagt er — so ist die Thatsache selbst nicht zu bezweifeln: Guido erzählt in jeder seiner vorhandenen Episteln und gelegentlich in seinen Traktaten den auffallend schnellen Fortgang der Gesangschüler nach seiner Methode. Worauf diese seine Methode beruhte, wird freilich dem Leser nirgends recht klar. Es scheint nicht, daß hierbei das ut re mi fa sol la auf irgend eine Weise besonders wesentlich gewesen. Da es nämlich richtig ist, daß, der Zeitfolge nach, der Mikrolog Guido's älter seyn muß als seine Epistel an Fr. Michael, so ist es glaublich, daß Guido zur Zeit, als er den Mikrolog schrieb, auf das ut re mi fa sol la, dessen erst in letztgedachter Epistel Erwähnung geschieht, noch nicht verfallen war. Er mußte auch ohne diese Sylben seine Schüler schon mit dem guten Erfolge unterrichtet haben, den er in dem Mikrolog anzeigt, obgleich er nachmals in den Sylben wieder eine Erleichterung gefunden haben mochte.“ Bleiben wir hierbei etwas stehen, und gestatte man mir in Kurzem die Darlegung meiner Ansicht über Guido's Verfahren beim Unterrichte, besonders hinsichtlich der Anwendung jener sogenannten Solmisationssylben, welche zu so wunderbaren Toneintheilungen, wie Hexachord und dergleichen schon Veranlassung gegeben haben, die aber, was Kiesewetter auch hier auf das überzeugendste nachweist, Guido niemals in den Sinn kamen, da wahrlich sie nicht zur Erleichterung des Singenlernens beigetragen haben würden.

Guido spricht selbst in dem Briefe an Freund Michael, wo er auf jene Sylben zu reden kommt, nur davon als gewissermaßen einer unschuldigen — um den Schulausdruck zu gebrauchen — Eselsbrücke, deren man sich bedienen könne, um desto bälder und sicherer zum Ziele zu gelangen, fügt aber zu, daß sich die Anwendung selbst praktisch besser zeigen oder doch mündlich klarer machen als schriftlich lehren lasse. Offenbar also machte das ut re mi fa sol la keinen integrirenden, wesentlichen Theil seiner Methode aus, was auch Kiesewetter deutlich und klar genug im vorliegenden Buche auseinander setzt. Ich denke mir, darin, daß G. Linien der Tonschrift zufügte, lag eigentlich das ganze Geheimniß und das Wesentliche seiner Methode. Vordem war das Maaß des Tonschrittes immer sehr ungewiß: erst mit diesen Linien war dasselbe genau zu bestimmen, und nun kam es nur auf ein wenig Gehör an; um sofort auch die vorgeschriebenen Töne selbst zu treffen. Ein solches Gehör aber wird erst durch Uebung gewonnen, und um dieser zu Hülfe zu kommen gleichsam, gebrauchte später Guido auch mehrgenannte Sylben. Man weiß nämlich, welcher Hymne er solche entlehnte: jener lateinischen an den heiligen Johannes Ut queant laxis u. s. w., und indem die Anfangssylben eines jeden Verses der ersten Strophe dieser Hymne lauten ut re mi fa sol la, zufällig auch keine andern gleichlautenden Sylben in der ganzen Hymne vorkommen, und Guido nun eine Melodie dazu setzte, bei welcher eine jede dieser Sylben auf einen stufenweis höheren Ton der Scala bis zur Sexte folgt, alle damals im Gebrauch vorhandenen Kirchenmelodien aber keinen größeren Umfang hatten, und sonach keinen größeren Intervallensprung denken ließen als höchstens eine Sexte, brauchte man diesen Gesang auch nur zu üben, um das Treffen der Intervalle sich zu erleichtern, indem man, bei Angesicht eines Tonzeichens, nur daran zu denken nöthig hatte, welche Versanfangssylbe in jener Hymne darauf fällt, um sofort auch den durch Uebung dieser Hymne gewohnt gewordenen Ton darauf anzugeben. Weiter noch diesen Satz auszuführen, fehlt hier der Raum und ist hier nicht der Ort; aber so, denke ich mir, verhielt es ursprünglich sich mit jenen sechs Sylben, und darin, in der Anwendung dieser Sylben als solcher Hülfsmittel zum Treffen und in der Anwendung der Linien in der Tonschrift, wodurch diese dem Auge leichter faßlich gemacht wurde, beruhet das ganze und eigentliche Wesen der, für jene Zeit allerdings dadurch wunderbar leichter, klarer und einfacher scheinenden Guidonischen Sing-Unterrichts-Methode! Auch

scheint Kiesewetter eine ähnliche Ansicht zu hegen, nur spricht er sich nicht bestimmt genug aus.

In Beziehung auf eben die Linien, die zweite und letzte Neuerung und Erfindung Guido's, sagt dann derselbe weiter: „Was diesen Gegenstand betrifft, so ist vor Allem zu wissen, daß zu Guido's Zeit zweierlei Tonschrift bekannt und im Gebrauch war, nämlich mit Buchstaben und mit Neumen *). Erstere scheint zwar nur der Schule angehört zu haben; denn die Chornalbücher selbst findet man (wie schon gesagt,) überall mit Neumen notirt. Guido erklärte sich mit Vorliebe für die Buchstaben, ohne doch darum die vorgefundenen, allgemein üblichen, in der Liturgie so zu sagen geheiligten Neumen zu verwerfen:

> Solis litteris notare optimum probavimus,
> Quibus ad discendum cantum nihil est facilius,
> Si assidue ntantur (sic) saltem tribus mensibus;
> Causa vero breviandi neumae solent fieri,
> Quae si curiosae fiant, habentur pro litteris,
> Hac si modo disponantur litterae cum lineis:



das ist, wenn Linien gezogen, und am Anfang dieses Linien-Systemes (wie wir es heut zu Tag nennen würden) als eine Art von Schlüssel die Buchstaben angeschrieben werden.

Denn dies war der größte und wesentlichste Mangel an der Neumenschrift vor Einführung der Linien: daß die Stellung des Zeichens der Geschicklichkeit des Copisten oder Schreibers überlassen war; und daß selbst das geübteste Auge kaum jemals hingereicht haben konnte, die Neuma so zu setzen, daß man sich bei dem Wiederlesen nicht um eine oder mehr Tonstufen hätte irren können **). Darum ist es sehr glaublich, daß besonders fleißige und nette (und zudem wohlunterrichtete) Schreiber schon lange vor Guido darauf verfallen waren, sich die Arbeit durch eine quer über den Text gezogene Linie, die nach Beendigung der Schrift verwischt werden konnte, zu erleichtern. Bald darauf fing man an, diese Linie, mit Rücksicht auf den Leser (Sänger) kennbar und bleibend zu machen, und diese Linie diente zugleich als Schlüssel, indem man ihr vorn am Rand den Buchstaben f oder c beisetzte. Eine weitere Verbesserung war es, als man anfing, sich zweier Linien zu bedienen, deren eine gelb gefärbt das c, die andere roth gefärbt das f andeutete: zwischen diese zwei Linien wurden, höher oder tiefer gestellt, die zwischen f und c liegenden Klänge gezeichnet, so daß in dem Zwischenraume die drei Töne g, a und b zu finden, (das heißt zu suchen) waren. Doch auch mit dieser, von Anderen, damals oder früher schon versuchten Verbesserungen der Neumenschrift war Guido noch nicht zufrieden; er fühlte den noch immer übrig gebliebenen Uebelstand, daß die Stellung zweier oder dreier Neumen zwischen zwei Linien (in Einem Zwischenraume) dem Orte nach immer noch der Willkühr und der Geschicklichkeit des Schreibers überlassen war; und wenn einige Schreiber auch schon den Versuch dahin erweitert hatten, noch eine oder mehr Zwischenlinien zu ziehen, und bald auf jede dieser Linien ein Zeichen, bald zwischen zwei Linien zwei Zeichen zu setzen, so half Guido jenem Uebelstande vollends ab, als er auf die einfachste und darum glücklichste Idee verfiel, nur Eine Zwischen-Linie zu brauchen, dafür aber die Linien nicht allein, sondern auch das Spatium, dergestalt anzuwenden, daß nun jeder Ton seinen bestimmten, immer gleichen, daher immer kennbaren Ort erhielt, nämlich: entweder die Linie, oder das Spatium. Wenn z. B. das System vorher eingerichtet war, wie bei Fig. 1 oder Fig. 2. wobei die * die Neumen bedeuten sollen:

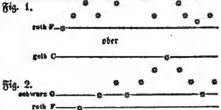
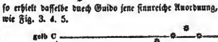


Fig. 1.

Fig. 2.

so erhielt dasselbe durch Guido jene sinnreiche Anordnung, wie Fig. 3. 4. 5.



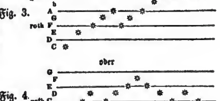


Fig. 3.

Fig. 4.

oder

A
G
roth F
E
D
C
B

Fig. 5.

Dieses System scheint bald nach Guido's Epoche für die Neumenschrift ziemlich allgemein geworden zu seyn: die Vorliebe für das Alte war jedoch noch so mächtig, daß man die Zwischen-Linien gewissermaßen noch geheim

*) Wie auch Kiesewetter in einer Note bemerkt, versuchten sich einzelne Tonsetzer in auch noch andern Tonschriften, doch kamen dieselben nie zur allgemeinen Einführung, und Näheres darüber findet man sowohl in meiner „Geschichte der modernen Musik" (Vorgeschichte), als in Kiesewetters Geschichtsabriß, Forkels u. noch a. dahin gehörigen Werken.

**) Man sehe meine obige Bemerkung.

hielt; sie wurden nämlich entweder nur ganz dünn gezeichnet, oder auch blos mit einem Griffel gerissen; und es dauerte sehr lange, bis man in den Choralbüchern die 4 Linien überall gleich deutlich zeichnete, und die Farben, (welche in Voraussetzung der, als Schlüssel dienenden Buchstaben C oder f zu Anfang der Zeile wirklich überflüssig ward,) endlich beseitigte.

Man findet in den Abschnitten der Guidonischen Traktate obiges Linien-System auch zeuweilen zur Buchstaben-Rotation angewendet: nun wäre es zwar nicht durchaus unmöglich, daß Guido, bei seiner Vorliebe für die Buchstaben, größerer Deutlichkeit wegen, zeuweilen auch diese, auf- und absteigend, zur Erläuterung der Neumen für den Schüler, in und zwischen die Linien gesetzt hätte; gewiß aber war bei der Buchstaben-Notation dieses Hülfsmittel völlig entbehrlich; man findet daher in den vorhandenen Abschriften seiner Werke die Buchstaben am öftersten nur in einer Zeile, (wie bei der sogenannten deutschen Tabulatur,) oder zwar auf- und absteigend, doch ohne Querlinien.

Aus Vorstehendem geht nun ziemlich deutlich hervor, was an dem Notations-Systeme dem ehrwürdigen Guido eigentlich als Erfindung zugeschrieben, und verdankt werden darf: denn, obgleich es an einigen Stellen seiner Schriften den Anschein hat, als wolle er sich selbst den Gebrauch der Linien überhaupt als Erfinder zueignen, so gibt er doch hinwieder anderwärts zu erkennen, daß andere Musiker auch Linien auf verschiedene Art versucht und gebraucht hatten. Was in Absicht auf die Notation die folgende Zeit ihm jedenfalls zu verdanken hat, war also die glückliche Vereinfachung, die er darin fand, daß er die Zahl der Linien verminderte, indem er auch jedes Spatium einem bestimmten Tone in der Leiter als unabänderlichen Sitz anwies; eine Idee, durch deren Anwendung die Punkt- oder Notenschrift, sobald diese erfunden ward, alsbald alle Vollkommenheit, deren sie (von der Mensur voerst abgesehen) nur immer bedurfte, erlangte, und gleich das System erhielt, in welchem sie, mit der in den Choralbüchern später eingeführten (sehr uneigentlich so genannten) Gregorianischen Note, so wie mit der inzwischen ausgebildeten Mensural- oder Figural-Note, sich auf unsere Zeit vererbt hat; so daß wir — in diesem Sinne — nicht zwar (wie Jahrhunderte hindurch die Schriftsteller einander unbedenklich nachgebetet) die Note, doch aber das Linien-System, dem immer verehrungswürdigen Mönche von Arezzo zu verdanken haben."

So weit Kiesewetter, der nun nur den Herrn Angeloni noch entschuldigt, warum derselbe nicht zu gleicher Ansicht in diesem Punkt gelangen konnte; auch darthut, daß die Neumen nicht von den Griechen herrühren können, sondern in der lateinischen Kirche entstanden seyn müssen, nämlich durch Pabst Gregor, und dann im „Anhange", wie schon der Titel besagt, blos die Frage beantwortet, ob wir S. Bernhard zu den musikalischen Schriftstellern des Mittelalter zählen dürfen oder nicht? — eine Frage, die wir dann in einem der nächsten Blätter auch hier aufwerfen und mit Kiesewetters eben so gründlichen als interessanten Worten beantworten wollen.

Schilling.

Gotthilf Wilhelm Körner.

Nirgends noch finden sich nähere Nachrichten über diesen vielfach verdienten Mann, und theile hier nun solche mit, so glaube ich eine Pflicht zu erfüllen, der nachzukommen vielleicht Andern es nur an Mitteln fehlte. Körner ist Kunst- und Musikalienhändler in Erfurt, und wurde am 3. Juni 1809 zu Teiche, einem Dorfe bei Halle im Saalkreise geboren. Den ersten Unterricht im Klavierspiele empfing er von seinem würdigen Vater, dem Kantor, Organisten und Schullehrer zu Teiche; seine wissenschaftliche Bildung erhielt er theils auf der Bürgerschule in Treuenbriezen, theils auf dem Waisenhause zu Halle, und später auf dem Seminarium zu Erfurt, wo er von 1831 bis 1834 lebte und daselbst seine musikalischen Uebungen mit Eifer und Fleiß fortsetzte. Hier nahm er auch Unterricht auf der Violine und setzte denselben zuerst bei dem Seminarlehrer Bach und dann bei dem Musikdirektor Müller fort. Neben einem ernsten wissenschaftlichen Streben war er vorzüglich um eine gründliche Ausbildung seiner musikalischen Talente bemüht, und daher fing er schon in dieser Zeit an, die Composition zu studiren und zwar unter Anleitung des Musikdirektors Herrn Gebhardi, dessen gründlicher und vorzüglicher Unterricht das dunkle Gefühl, welches bis jetzt in seiner Seele geschlummert, zum klaren Bewußtseyn brachte. Im Gesange genoß er den Unterricht des um den Kirchengesang so sehr verdienten Joh. Immanuel Müller, dem mit Recht im Supplementbande zu Schillings Universallexicon Seite 316 ein Ehren-Denkmal gesetzt worden ist.

Zu einem recht brauchbaren Schulmanne ausgebildet, und als wahlfähiger Schulamts-Candidat aus dem Seminarium mit dem besten Zeugnisse entlassen, wurde er als Mitarbeiter an der trefflichen Grünenberg'schen Lehr- und Erziehungs-Anstalt zu Merzien bei Cöthen angestellt; bald darauf ernannte ihn der Magistrat zu Hettstädt, nach öffentlich abgelegter Probe, vorzugsweise vor vier andern Mitbewerbern, zum Adjuncte des Organisten und dritten Knabenlehrers Leopold. Aber von jener Stelle durch allerlei Cabalen eines gehäßigen Predigers und Cantors verdrängt, war er genöthigt, einen andern Lebensweg zu suchen, und er hatte das Glück, eine Hauslehrerstelle bei dem Rittergutsbesitzer Böther in Zöberitz, unweit Halle, zu bekommen, wo er, von der höchst biedern Familie geschätzt und von seinen Eleven mit Innigkeit geliebt, sehr angenehme und frohe Tage verlebte, und wo ihm noch so viele Zeit übrig blieb, seiner vorwaltenden Neigung zur kirchlichen Musik nachzuhängen. Oft besuchte er die Kirchen der Umgegend und begleitete als fertiger und geschickter Orgelspieler den Gesang der Gemeinden; mit eisernem Fleiße studierte er die alten und klassischen Orgelwerke und hatte Tag und Nacht keine Rast und Ruhe, wenn es galt, seine musikalischen Kenntnisse zu vermehren.

Nach einem Verlaufe von fast zwei Jahren verließ der

junge Mann um Johanni 1837 Zöberitz, wo es ihm so wohl gegangen und wendete sich nach Halle, um daselbst musikalischen Unterricht zu ertheilen, und sowohl seine gediegenen Kenntnisse, als auch sein solides, wackeres Betragen mit liebenswürdiger Bescheidenheit gepaart, verschafften ihm bald in den ersten und besten Häusern Eingang, unter andern wurde er in der Familie des Barons de la Motte Fouqué stets gern gesehen.

Wie er sich immer mehr und mehr, seiner Bestimmung gemäß, im Klavierspiele ausbildete und in der Composition übte, suchte er sich auch im technischen und in dem praktischen Geschäftsgange zu vervollkommnen, besuchte daher häufig in ersterer Hinsicht die Werkstätten zum Klavier- und Instrumentenmachen, und in letzterer die Kümmel'sche Buchhandlung, und so kann es Niemanden befremden, wenn er nicht allein Klavier-Instrumente richtig zu schätzen und den Handel damit kennen lernte, sondern auch in die ausübende Geschäftsführung eingeweiht wurde, ohne welche kein Handel mit Nachdruck bestehen kann, und die ihm in der Folge die herrlichsten Dienste leistete.

Schon um Michaelis des gedachten Jahres (1837) errichtete Körner in Halle eine gleich Anfangs ziemlich ausgedehnte Leihanstalt für musikalische Werke aller Art, und als er solche und seinen Wohnort Johanni 1838 nach Erfurt verlegte, gründete er daneben auch eine eigene musikalische Sortiments- und Verlagshandlung, die sich unter seiner eben so gescheuten, als soliden Leitung bald eines großen Wirkungskreises erfreute und von Messe zu Messe an Gehalt und Zahl ansehnlich zunahm, so daß das Lager seines Sortiments nicht allein alle guten und klassischen Werke der alten Zeit, sondern auch der Gegenwart umfaßt, daß nicht leicht etwas fehlt, und es läßt sich von einem Manne, der, wie unser Körner, durch das Studium der besten, sowohl theoretischen, als auch praktischen Musikwerke gebildet worden ist und hinlänglich Umsicht, in Verbindung der strengsten Rechtlichkeit besitzt, mit Recht erwarten, daß sich seine Anstalt immer mehr und mehr erheben und ausbreiten wird, welches ihm auch von ganzem Herzen zu wünschen ist. Nächstdem unterhält derselbe eine Niederlage sehr vorzüglicher Klavier-Instrumente, nicht allein vorder- und seitenstimmige Fortepianos, sondern auch Flügel in allen Gattungen und Größen, treibt ferner auch einen nicht unbedeutenden, in das Fach der Musik einschlagenden, Kunsthandel und interessirt sich überhaupt mit inniger Theilnahme und wahrer Liebe für Alles, was zum Gebiete der Tonkunst gehört, daher reisende Virtuosen, welche sich in Erfurt hören lassen wollen, an ihm einen sehr thätigen und höchst uneigennützigen Beförderer und Unterstützer finden. Als Componisten und musikalischen Schriftsteller gebührt demselben ebenfalls großes Lob und Aufmunterung zu künftigen Geistes-Producten. Bis jetzt ist die Zahl seiner Werke bis auf 18 gestiegen, welche jedoch nicht alle gedruckt sind. Von seinen schriftstellerischen Arbeiten sind ganz besonders seine Orgelwerke hervorzuheben. Nicht allein sein „angehender Organist“, sondern auch sein „wohlgeübter Organist“ haben ein großes Publikum gefunden, sind überaus vortheilhaft recensirt, in den preußischen, hannöverschen, Königlich und Herzoglich sächsischen Seminarien eingeführt und überall mit großem Beifall aufgenommen worden. Jetzt sehen wir wieder zwei neuen Werken unter dem Titel: „der praktische Organist“ und „der vollkommene Organist“ von ihm entgegen und besonders wird letzteres in einer mit großer Sorgfalt und regem Fleiße planmäßig geordneten und zweckmäßig zusammengesetzten Sammlung, die Arbeiten von 140 bis 150 der ausgezeichnetsten ältern und neuern Orgelcomponisten enthalten, unter denen auch viele Thüringer enthalten sind, da dieses Land von jeher wackere Musiker und tüchtige Componisten aufzuweisen hatte. Mit Sehnsucht wird diesem Werke, das so viel Gehaltreiches verspricht, entgegen gesehen.

Noch erscheint in diesem Jahre, wie wir vernommen haben, in seinem Verlage ein neues musikalisches Monatsblatt unter dem Namen: Euterpe, welches hauptsächlich für Schullehrer berechnet seyn soll. Möge hierzu und zu andern Unternehmungen, welche wir von diesem eben so geschickten und kenntnißreichen, als kunstliebenden und thätigen Manne für die Zukunft noch zu erwarten haben, neben dem guten Willen, auch nie die Kraft fehlen, um das auszuführen, was seinem spekulativen Geiste noch vorbehalten ist; möge der gute und nur allzu bescheidene Mann aber auch ein größeres Vertrauen zu sich und seinen Leistungen gewinnen und weniger Schüchternheit äußern, dann ist zu hoffen, daß bei weniger Zurückgehaltenheit mehrere bereits fertige Orgelwerke, für welche ein günstiges Vorurtheil spricht, dem harrenden größern Publikum nicht länger vorenthalten werden.

Fr. Thon.

Correspondenz.

Pauline und Eugenie Garcia.

Paris, im Januar 1841.

Unter die schönsten Sterne, die gegenwärtig an unserm dramatischen Gesangshimmel strahlen, gehört wohl der Name Garcia; im schönsten Glanze steht das Sternbild mit seinen einzelnen Gruppen am musikalischen Firmamente, und immer neue Glanzpunkte tauchen auf, die unauslöschlich bleiben im Buche der Geschichte der Europäischen Musik. Diese immer wachsende Zahl der einzelnen Glieder dieser interessanten Künstlerfamilie ist aber auch der Grund geworden, warum man die jüngsten Zweige derselben häufig mit einander verwechselt, und wie das Auflösen einer Sterngruppe in die einzelnen Lichtpunkte dem Beobachter eines seiner wichtigsten Geschäfte wird, so dürfte es wohl auch für Sie von hohem Interesse seyn, über zwei der neuesten und ausgezeichnetsten Namen unsrer Familie Garcia, die, in fast gleicher Berühmtheit vor der musikalischen Welt dastehend, deswegen auch häufig mit einander verwechselt werden, einen schärfern und bestimmteren Aufschluß zu erhalten. Diese zwei Namen sind Pauline und Eugenie Garcia, beide in Paris lebend; was uns nun aus guter und zuverlässiger Quelle über beide Künstlerinnen bekannt geworden ist, will ich Ihnen nun in Folgendem kurz mittheilen.

Den ersten bekannten Namen Garcia führte der spanische Tenorist Mandel Garcia, der sich nachher mit einer Jacquina Sitcher verheirathete. Der erste, und wohl ausgezeichnetste Sprößling dieser Ehe war die berühmte Sängerin Malibran, die auch unter dem Namen Malibran-Garcia anfangs bekannt war; sie kam frühe mit ihrem Vater nach Nordamerika, und zwar nach New-York, wo letzterer eine italienische Oper gründen wollte; das Projekt scheiterte jedoch, und die Malibran gab einem in New-York domicilirenden französischen Kaufmann Namens Malibran die Hand. Von diesem Zeitpunkte an führte sie nun den gewöhnlichen Namen Malibran; da sich die Ehe aber bald wieder auflöste, und die Malibran später den Violinvirtuosen, den berühmten Beriot heirathete, ist bekannt. Oben stehende Pauline Garcia ist ebenfalls eine jüngere Tochter des Sängers Mandel Garcia, und somit eine Schwester der verstorbenen Malibran. Unsere Eugenie Garcia aber ist eine Deutsche von Abstammung, eine geborene Mayer, und heirathete einen Sohn des oben angeführten Mandel Garcia, den Sänger gleichen Namens, ist also eine Schwägerin der Malibran und der Pauline Garcia, und führt nun seit dieser Verbindung ihren gegenwärtigen Namen. Ueber beide in Rede stehenden Garcia's will ich Ihnen nun noch einen kurzen Lebensabriß mittheilen.

Pauline Garcia wurde geboren den 18. Juli 1821 in Paris, wo sich gerade ihr Vater aufhielt; ihre Pathen wurden der berühmte Ferd. Paër und die Fürsten Praseavia von Galizien, 3 Jahre alt kam sie mit ihren Eltern aus Veranlassung des oben bemerkten Projektes nach New-York, und von hier nach Meriko. Der daselbst wüthende Bürgerkrieg vertrieb jedoch ihren Vater wieder, und nach vielen harten Schicksalen mußte er das Land wieder verlassen. Schon in Meriko hatte Pauline Unterricht im Clavier erhalten, und ihr Vater ließ sie schon als Kind fleißig singen, besonders in verschiedenen Sprachen, was wohl viel zu ihrer jetzigen Gewandtheit in ihrem Organe beitragen mag. Als sie 1829 wieder nach Paris kam, erhielt sie Unterricht im Pianoforte von dem Professor Moysenberg, und übte sich hier mit einer solchen Strenge und Beharrlichkeit, daß sie jetzt unbedingt eine herrliche Virtuosin auf dem Instrumente genannt werden kann. Das Studium des Gesanges treibt Pauline erst seit den letzten 3 Jahren ernstlicher; aber mit demselben Eifer und mit derselben Selbstverläugnung, womit sie sich ihren Clavierstudien hingab, trieb sie jetzt ihre Gesangübungen; nachdem sie die meisten von ihrem Vater für ihre Schwester, die Malibran, geschriebenen Gesangsetuden durchgemacht hatte, componirte sie sich selbst neue, und blos einem so beharrlichen und musterhaften Fleiße konnte es gelingen, die Kehlfertigkeit auf den höchsten Grad zu bringen, wie wir ihn in Pauline Garcia bewundern. Von Paris ging sie zu ihrer Familie nach Brüssel, setzte hier ihre Studien mit dem alten Eifer fort, und sang auch hier mehremal öffentlich in den dort veranstalteten Concerten, unter andern in einem zum Besten der Armen den 13 December 1837 gegebenen, wo auch Beriot mitwirkte, und nach welchem die philantropische Gesellschaft in Brüssel auf beide Hauptstützen des Concertes zwei Medaillen prägen ließ. In der nächsten Folge trat sie mit allem Glücke in noch mehreren Städten Belgiens auf, ging dann mit ihrer Mutter und Beriot nach Deutschland, und wurde überall, wo sie sich hören ließ, neben dem berühmten Virtuosen mit dem höchsten Beifalle gekrönt. 1838 kam sie mit ihrer Mutter nach Paris, trat hier zuerst in einem Concerte im Theâtre de la rennissance auf und — entzückte Alles. Ihr Ruhm wuchs überraschend schnell; 1839 im Mai folgte sie einem Rufe an das Kings-theatre in London, trat hier zuerst im Othello auf und feierte einen Triumph, wie seit ihrer Schwester Maria keiner mehr gefeiert wurde; sie sang sofort in den höchsten und glänzendsten Zirkeln, und sogar die Königin selbst ließ sie vor sich holen, um die ausgezeichnete Künstlerin bewundern zu können. Mit höchster Spannung erwartete man sie in Paris, und sie trat hier in derselben Rolle auf, mit der sie in London den glänzenden Triumph gefeiert hatte; auch hier waren die Erfolge dieselben, und die Bewunderung, die ihr von ihrem Publikum gezollt wird, wächst noch mit jeder Vorstellung. Ihre nächsten Parthieen waren Cenerentola, Rosine im Barbier und Tancred. Ueber ihre jüngste Verheirathung lassen Sie mich als bekannt Nichts bemerken. Von einer so herrlichen Stimme von dem seltensten Umfange, von dem beharrlichen Fleiße, dem hohen Künstlereifer und der sonstigen ausgezeichneten Bildung unserer jungen Künstlerin dürfen wir wohl noch mit Recht vieles Schöne und Herrliche erwarten, und die italienische Oper in Paris wird wohl mit aller Liebe und Aufmerksamkeit einen Schatz zu bewahren wissen, wie er so leicht nicht wieder entdeckt werden wird.

Wie unsere Pauline Garcia der schönste Glanzpunkt an dem italienischen Theater bildet, so finden wir auch den zweiten Namen, Mad. Eugenie Garcia berufen, einer der gefeiertesten an der Opera comique und in der ganzen Geschichte der dramatischen Gesangskunst zu seyn. Ihre erste Jugenderziehung wurde mit all' der Sorgfalt geleitet, die man auf ein Mädchen, für die vornehmere Welt bestimmt, verwendet; sie erhielt also auch Unterricht in der Musik, und im Fortepiano wurde eine gewisse Mad. Aubert ihre Lehrerin. Mehrere Unglücksfälle hatten indessen ihre Familie getroffen, und auf das leiseste Anrathen stand sofort auch der Entschluß, sich ganz der Musik zu widmen, fest in ihrer Seele. Adolf Nourrit, über die Art des bei ihrer Bildung etwa zu befolgenden Ganges befragt, rieth zu dem oben angeführten Mandel Garcia, der auch sofort sie zu unterrichten bereit war. Letzterer erkannte bald den ungeheuren Schatz, der in seiner Schülerin verborgen lag, konnte aber ihre Bildung nicht weiter leiten, weil er bald darauf starb. Sein Sohn gleichen Namens, ihr jetziger Gatte, trat in seine Stelle, und die glänzendsten Erfolge krönten seine Bemühungen. Mandel Garcia ging mit ihr in besondern Angelegenheiten nach London; da lernte die Malibran ihre junge Verwandtin kennen, und schloß sich ganz mit all' der edlen Liebe an sie an, die wir an der großen herrlichen Frau genugsam zu bewundern Gelegenheit hatten. Dem Zureden letzterer, sich dem Theater zu widmen, gaben

endlich sie und ihr Gatte nach, und sie ging nun in Begleitung des letztern nach Novara in Italien, wo sie gleich auf Empfehlung der Malibran ein Engagement erhielt. Hier trat sie zum erstenmale in der Somnabula auf, und zwar mit einem Erfolge, der alle Erwartungen, auch die der Malibran und ihres Gatten Beriot, der der Vorstellung beigewohnt hatte, bei weitem übertraf. Eug. Garcia ging nun von hier nach Wien und reiste dann durch ganz Italien überall mit dem gleichen Beifalle gekrönt. Während ihrer Anwesenheit in Parma wurde sie von der Erzherzogin Marie Louise mit einem köstlichen Schmucke beschenkt, auch zu ihrer Hofkammersängerin ernannt; die größten Triumphe feierte sie aber in Rom, wo man sie fast vergötterte; es war hier besonders die Rolle der Desdemona im Othello, mit der sie den ungeheuren Enthusiasmus erregte. Nach einer dreijährigen Wanderung in Italien ging sie jetzt, nachdem sie die glänzendsten Anerbietungen von dortigen Theatern abgelehnt hatte, nach Paris, und fand hier die von ihr gewünschte Stelle als erste Sängerin an der Opera comique. Alle Journale sind nun seither übervoll von dem Ruhme der hohen Künstlerin, und abgesehen von allen ihren äußern Hülfsmitteln hat schon ihr herrliches Organ einen Umfang vom tiefen g bis zum zweigestrichenen d — gewiß eine seltene Erscheinung, dazu gepaart mit der höchsten Gleichheit in allen Lagen, einem Metallreichthum und einer Stärke, wie sie selten in der Brust und Kehle eines Weibes getroffen werden. — Und so wäre durch unsere Mad. Eugenie Garcia die berühmte Familie dieses Namens um ein herrliches Glied reicher geworden, und die eigenthümliche Schule der Garcia's in ihrer Vortrefflichkeit auf's Neue constatirt.

Feuilleton.

I. Miscellen.

(Lindpaintner's „Genueserin"). Neuerer Zeit ward Lindpaintner's jüngste Oper, „die Genueserin", welche im Augenblicke auch in München einstudirt wird, hier in Stuttgart zu wiederholten Malen und stets bei vollem Hause und unter dem lautesten Beifalle gegeben. Es scheint, als trägt die Oper das Eigenthümliche an sich, daß sie erst mehrere Mal gehört seyn will, ehe den ganzen Inbegriff ihrer Schönheiten sie dem Fassungsvermögen aufschließt; das Gewöhnliche darin will von diesem Vermögen zuvor völlig überwältigt und dem nächsten Interesse entrückt seyn, ehe auch das eigentlich und wahrhaft Aesthetische in seiner Wirkung hervortritt: eine Eigenthümlichkeit indessen, welche die Oper nicht mit den schlechtesten ihrer Schwestern theilte, und die nun aber nicht etwa von dem Publicum blos, sondern von den Darstellern auch vollkommen verstanden seyn muß, soll nicht von vorn herein jenem der rechte Genuß verschlossen werden, denn in Wahrheit glaube ich, daß ein Hauptgrund, wenn die Oper irgendwo nicht bei der ersten Aufführung gleich den verdienten Erfolg hat, eben nur in einem Vergreifen ihrer Hauptcharaktere von Seiten der Sänger liegt. So scheint allerdings z. B. in dem Charakter der Titelrolle, beim ersten Anblick, der Heroismus, das tragisch-heroische Element mit seinem Pathos in der Aeußerung vorzuwalten, und kaum daß eine Sängerin abzuhalten seyn wird, in dieser Richtung nicht eher zu Viel als zu Wenig bei der Darstellung zu thun, während bei näherer Anschauung doch eine gewisse zarte Weiblichkeit sich als die Grundfarbe der ganzen Parthie herausstellt, welche festgehalten dann in der Darstellung auch all' das Harte, Barsche und Zerrende verwischt, das durch die erste Auffassung dem Ganzen unverhinderlich aufgedrückt werden muß, und so die mancherlei Schwächen, an welchen sonst wohl das Werk vom Text herein leiden möchte, weniger fühlbar werden läßt. Aehnlich verhält es sich mit dem Genueser Abgesandten, aus welchem der kräftige Bariton nur zu gern einen Held macht, während er doch ein Intriguant ist. Es ist diese meine Ansicht Folge der aufmerksamsten Beobachtung und der Thatsache, daß, als hier in Stuttgart die darstellenden Künstler (auf wohlgemeinten Rath) bei der wiederholten Aufführung von jener ersten Auffassung etwas abließen und zur zweiten mehr sich hinwandten, die Oper eine nur zu merklich tiefere Wirkung auch auf das Publicum hervorbrachte.

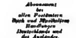
(Spitta's Psalter und Harfe, componirt von Mühling). Vor längerer Zeit gedachten wir in diesen Blättern mehrerer Lieder aus „Psalter und Harfe" von Spitta, welche Musikdirektor Mühling in Magdeburg auf so höchst gediegene Weise in Musik gesetzt habe: wie wir jetzt erfahren, hat derselbe aber noch 26 andere Nummern componirt und sonach ist denn das gesammte Spitta'sche Buch ohne Ausnahme auch nur eines Liedes, von ein und demselben Componisten in Musik gebracht worden, und es bleibt den frommen Liedern wohl nur der fromme Wunsch noch, auch in solcher Gesammtausgabe einmal zum Eigenthum des Publikums zu werden.

II. Desserts.

(Philomelen-Bonbons). Ein Berliner Conditor bietet im Augenblicke „von ihm erfundene Philomelen-Bonbons" aus, unter der ausdrücklichen Versicherung, „daß sie jeder Dame ein ungeheures Triller- und Jodel-Talent verleihen, und wenn dieselben den rechten Gebrauch davon machen wollten, die Sängerinnen endlich einmal ganz wohlfeil werden könnten," weshalb namentlich die Theater- und Concert-Directionen zum Ankauf in größeren Quantitäten aufgefordert werden.

(Neue Steinharmonica). Ein Bauer zu Keswick in Cumberland hat einfache Schieferplatten dergestalt geschliffen und zusammengefügt, daß man mit hölzernen Hämmern darauf spielen kann, wie ein Gusikow auf seiner Holzharmonika, und seine drei Söhne sollen bereits auch eine wackere Fertigkeit darauf erlangt haben, so daß wir Continenter nächstens das Glück und Vergnügen haben werden, in großen Concerten sie bewundern müssen. Der Mittheiler dieser Nachricht fürchtet oder hofft, daß nach solcher Erfindung nächstens unsere Dächer vollkommen musikalisch, d. h. nach harmonischer und melodischer Ordnung der Scala construirt werden würden, so wie nach den Holzharmonica-Virtuosen-Effekten es leicht Jemand einfallen könnte, mit einem Paar derben Hämmern in einem Tannenwalde sich eine Sphären-Musik ganz eigener Art zu schaffen.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



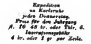
Jahrbücher

des

deutschen National-Vereins

für

Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. *Nr.* **13.** 1. April 1841.

Ein Beitrag zur Geschichte und Literatur der Musik des 17ten Jahrhunderts.

Folgendes ist ein wörtlicher Auszug, den ich (mit absichtlich beibehaltener Orthographie) aus einem wohl wenig oder gar nicht bekannt gewordenen, zu Nürnberg im Jahre 1688 erschienen Werke mittheile: „Idea boni cantoris“, das ist: „getreu und gründliche Anleitung, wie ein Musik-Scholar, sowol im Singen, als auch auf andern Instrumentis Musicalibus in kurtzer Zeit so weit gebracht werden kan, daß er ein Stück mit- zu singen oder zu spielen sich wird unterfangen dörffen; u. s. w.“ von Georg Falcken dem Aelteren, Cantore Primario und Organisten bei der Haupt-Kirchen zu Sanct-Jakob, In Rotenburg uf der Tauber.

Auf sein vielfaches Interesse brauche ich den denkenden Leser wohl nicht erst aufmerksam zu machen.

cap. 1.

Was ist die **Musica in Genere** und im Allgemeinen?

Eine Wissenschaft, von Gott dem Menschen verliehen, welche umgehet mit **Tonis** und **Sonis**, die zu einer solchen Zusammen-Ordnung bequem sind, daß eine liebliche **Harmonie** daraus gemacht werden kan, Gott damit zu loben, und zu ehren, und dann der Menschen Gemüther, entweder zur Andacht und Fröhlichkeit zu ermuntern, oder zur Traurigkeit zu bewegen.

Wie vielerley ist die **Musica insgemein**?

Dreyerley: **I. Theoretica**, welche im **speculiren** und betrachten der **Sonorum** bestehet.

II. Practica, welche die **Sonos** ausübet, und ins Gehör bringet.

III. Poëtica, welche die **Sonos** also zusammensetzt und ordnet, daß eine annehmliche **Harmonia** daraus entstehet.

cap. 2. sqq.

Was ist die **Musica Practica**?

Sie ist eine Kunst, entweder mit Menschen-Stimmen, oder auch auf allerhand Instrumenten, recht, wol und zierlich zu singen und zu spielen.

Wie mancherley ist die **Musica Practica**?

Zweyerley: **Choralis** und **Figuralis**.

Was ist **Musica Choralis**?

In welcher einerley oder höchstens zweyerley **Notulae** vorkommen: wie aus denen alten **Antiphonis**, **Responsoriis** und **Hymnis** zu ersehen.

Was ist **Musica Figuralis**?

In welcher nicht nur Ein- oder Zweyerley, sondern unterschiedliche Arten der Noten gefunden werden, nachdem der **Contrapunctus elaborandus** solche erfordert.

Wie mancherley ist die **Musica Figuralis**?

Zweyerley: **Simplex seu plana**, und **Ornata seu Colorata**.

Wie viel Stück sind in der **Musica simplici et plana** in acht zu nehmen?

Fürnehmlich diese Sieben folgende, als: **I. Toni seu Soni Musici**, die Music-Thöne, welche **Claves** genannt werden, (und deren Sieben sind: A. B. C. D. E. F. G. die Sieben ersten Buchstaben des Alphabets.) **II. Tonorum seu Sonorum Gradus et Intervalla**, das ist: der **Clavium** Auf- und Absteigen. **III.** Der **Cantus** oder Gesang. **IV. Figurae Notarum**, **earundemque Valor**, d. i. die Noten und deroselben Geltung. **V. Pausae** oder Stillschweigungs-Zeichen. **VI. Tactus seu Mensura**: Der Tact oder **Mensur**. **VII.** Die übrigen **Signa** und zu wissen nöthige **Requisita**.

Nota I. Mit diesen Sieben (mit Noten bezeichneten,) **Clavibus** werden die sieben Haupt-**Toni**, welche in der Natur stecken, ausgesungen, und ist der Achte Thon wie der Erste, jedoch in der **Octava**, entweder **superiore seu acutiore**, oder aber **inferiore seu graviore**.

Nota II. Zwischen diesen Sieben Thonen stecken noch andere, welche **Semitonia** oder halbe Thon genennet werden, und seyend mit dem ♮ **quadrata** oder X **cancellato** bezeichnet.

Wie viel **Claves** können **Semitonia** werden?

Fürnehmlich Fünff, als: B C D F G, welche **Claves** alsdann nicht mehr **be, ce, de, ef, ge**, sondern **bis** oder **h; cis, dis, fis, gis** genannt werden.

Allhier ist sehr wol Achtung zu geben, daß die **Semitonia**, wie im Auf- also auch im Absteigen nicht zu hoch noch zu tieff in der Stimm gezogen werden.

Wie kan ein **Incipient** solches begreiffen?

Wann er nach deß **Informatoris** (**utpote cui vel Organi vel Instrumenti cujuslibet alterius Clavitura, hujusque Con- & Dissonantiae exquisitissimè notae**

esse debeat) vorsingen, vorpfeiffen, oder vorzeigen, seine Stimm ganz rein formirt und nachsinget. Dazu wird vor allem ein gut- und scharffes Gehör erfordert. —

Was ist ein ganzer Tonus oder Secunda?

Ist ein Gradus oder Intervallum von einem Clave zu dem nechst auf- oder absteigenden, jedoch daß zwischen selbigen zweyen ein Semitonium stehe. z. E. G A, zwischen diesen stehet Gis: A Bis, ist B dazwischen: B C, dazwischen stehet bis oder h. (mit Noten.)

Was ist die Tertie?

Tertia ist ein Intervallum von einer Linea zu der nechst andern, oder von einem Spatio zum nechst andern ascendendo descendendo.

Wie vielerley ist die Tertia?

Zweyerley: Major und Minor. u. s. w. (Quarta: Perfecta seu Imperfecta u. s. f.)

cap. VI. Was ist der Cantus oder Gesang?

Der Gesang ist eine Vernünfftige und richtige Vermischung derer Clavium seu Tonorum Semitonorum Musicalium, die entweder mit Menschen-Stimm, oder auf allerhand Instrumenten exprimirt werden. Solcher ist Zweyerley: Durus ein harter, Mollis ein weicher. (Folgen Beispiele die Menge.)

Institutionis Musicae Practicae

Anderer Theil.

cap. 1.

Was ist Musica Figuralis Ornata seu Colorata?

Wann in einem Gesang oder Composition, wie sie mag Nahmen haben, die Noten nicht, wie sie stehen, schlecht hin gesungen, sondern mit schönen Coloraturen, nach Anleitung deß unterlegten Textes, ausgeziert werden, auch der Singer die Stimme also moderiret, daß sie bald stark, bald schwach, bald lustig, bald traurig xt. an gebührenden Orten sich vernehmen lässet, damit deß Componisten Scopus, die menschliche Affectus zu bewegen, erreicht werde.

Was gehört zu solcher Musica Ornata?

I. Natura. II. Ars seu Doctrina. III. Exercitatio.

Warum die Natura?

Darum, weile ein Sänger von Natur eine Stimm haben muß, in welcher drey Requisita und drey Vitia zu mercken seyn.

Welches ist das erste Requisitum?

Dieses: daß ein Sänger nicht nur eine Stimme, sondern eine schöne, liebliche Stimme, und einen glatten runden Hals zu diminuiren habe.

Welches ist das Andere Requisitum?

Daß ein Sänger einen steten langen Athem ohne viel respiriren, halten könne.

Welches ist das Dritte?

Daß ein Sänger seine Stimme wol erforsche und probire, ob sie Cantum, Altum, Tenorem oder Bassum mit voll- und hellem Laut, leicht und ungezwungen halten und durchführen könne.

Welche sind die Vitia im Singen?

(*) Ueber die Drey, welche J. A. Herbst in seiner Musica Moderna Practica setzet: Daß (1.) Etliche mit vielem respiriren und Athem holen, (2.) Etliche durch die Nasen, und mit Verhaltung der Stimm im Hals, (3.) Etliche mit zusammen gebissenen Zähnen singen; finden sich noch unterschiedlich mehrere, dadurch die Harmonie deformiret und unanmuthig gemacht wird. Als: wann ein Sänger nicht mit reiner Intonation oder Accento singt, unförmliche Leibs-Gebährten unterm Singen gebraucht; Oder das Maul allzuweit von einander reisset, daß die Astanten ihme biß in die Kähle sehen können;

(*) Oder auch die Vocales, wie sie sonst im Reden pronuncirt werden, verwandelt, und ein a vor ein e, ein a für ein o, ein ö für ein i, ein o für ein u singet. Item, wann Er einem Wort, so von einem Vocali anfähet, einen Consonantem vorsetzet, als: Wann einer singen soll amen, Er jamen oder namen &c. singet: Ferner, wann Er in der Mitte eines Worts, als Deus, meus &c: oder auch wol eine Syllabam deß Textes in dem darüber lauffenden Passaggio ein- oder mehr-mal repetirt und wiederholet. Exempli gratia: statt Canta-te singt can-ta-ta-te. Oder: für Sal-ve: Sa ha ha ha-hal-ve. Sintemalen ein solcher Halitus nicht recht ist, und es mit der Interjectio ridentis ha ha ha eine andere Bewandtnus hat.

---

cap. II. sqq:

Was verstehet man durch das Wörtlein Ars oder Doctrina?

Dieses, daß ein Sänger rechte Wissenschaft haben solle, die Diminutiones (so sonsten in gemein Coloraturen genennet werden,) lieblich und apposite zu formiren.

Wie vielerley seynd die Coloraturen?

Sechserley: Als ist I) Accentus. II) Tremulus. 3) Gruppo vel Gruppi. 4) Tirata. 5) Trillo. 6) Passaggi.

Was ist ein Accentus?

Daß der Gesang, Intonatio mit anmuthig- und gedämpfter Stimm anzufangen und zu verstärken, und hierauf mit gehörigem Maaß nachzulassen seye.

Was ist ein Tremulus?

Tremulus ist ein Zittern der Stimm über einer Noten, auf Zweyen Clavibus; die Organisten nennen es Mordanten, Beisser, wein der nechste Clavis mitgerühret, und gleichsam auf den Kamm gebissen wird: Item Moderanten, Mässiger, weil er die Stimme fein moderiret und mässiget.

Was ist Gruppo?

Zu Deutsch eine Kugel oder Walze, ist ein geschwindes Nieder- und Auswanken der Stimme, wird in denen Cadentiis gebraucht, und muß schärfer, als ein Tremulus angestossen werden.

Was ist Tirata?

Tirata heist ein Schuß oder Pfeil, sind lange geschwinde Läufflein, welche gradatim über einer Noten gemacht werden, und durch die Claves entweder von einer Octav zur andern auf- oder herunterwärts, oder auch wol über

(*) Giebts nicht noch im 19ten Jahrhundert solche Sänger?

(*) Ist noch heut zu Tage der Beherzigung werth.

oder unter eine Octav hindurch lauffen. Je geschwinder und schärffer diese Läufflein gemacht werden, (jedoch daß man eine jede Note dererselben wol und rein vernehmen kan) je besser und anmuthiger sie seyn.

Was ist und was heist Trillo?

Trillo heist ein liebliches Sauffen, und ist ein Zittern der Stimme über einer Nota.

Wie vielerley ist der Trillo?

Zweyerley: der Eine geschiehet in Unisono in Einem Clave entweder auf der Linea oder im Spatio, wann viel geschwinde Noten nach einander repetirt werden, und zwar also, daß sie frei sanfft und lind aus dem Hals fliessen, und nicht, wie die Gaisse mecklen, angestoßen werden.

Salve, Sal - - - - - - - - - - - ve,

sal - - - - - - - - - - - - - - - ve

Der Andere geschiehet auf unterschiedliche Arten. Es ist zwar unmöglich einen Trillo nach dem vorgeschriebenen von selbsten recht zu formiren und zu exprimiren, es sey dann, daß er ex viva Informatoris voce & ope erlernet werde, gleichwie ein Vogel von dem andern das Gesang lernet: Dahero bey denen Italiänischen Autoribus dergleichen Art Trillen gar selten beschrieben, gefunden werden, sondern über die Note, ein t. oder tr. oder tri. gesezt wird. Damit aber jedennoch die unwissende Tyrones in etwas sehen und verstehen mögen, was ohngefähr ein Trillo genennt werde, habe etliche Arten aus Joh. Andr. Herbsts Musica Practica hierbey zu setzen nöthig erachtet.

tr

Accent. 1. 2. u.-s.-w.

gruppo.

Was heißen und seynd Passaggi?

Passaggio latin. Passus, heist ein Durchgang: Sind also passaggi geschwinde Läufflein, welche beydes gradatim nebeneinander und saltuatim sprüngeweiß, sowol ascendendo, als descendendo gemacht werden. —

Das übrige bezieht sich auf die Kunst: „die Violine streichen zu lernen.“ Mitgetheilt von

W. Häser.

Kritik.

Karlsruhe in der Ch. Fr. Müller'schen Hofbuchhandlung: Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine und Dilettanten. Unter Mitwirkung von Kunstgelehrten, Künstlern und Dilettanten herausgegeben von Dr. F. S. Gaßner, Großh. Bad. Hofmusikdirector. Erster Band. Erstes Heft. 112 S. in 8. nebst 2 Musikbeilagen. 1841. Preis des Heftes 48 kr. rhein. oder 12 ggr.

Geben wir zuerst die Tendenz der mit diesem Hefte unter obigem Titel beginnenden neuen musikalischen Zeitschrift, und zwar mit ihren eigenen Worten an.

„Die vielen in Deutschland entstandenen Vocal- und Instrumental-Musikvereine — lesen wir im „Plane dieser Zeitschrift“ — beurkunden auf die erfreulichste Weise, mit welch' großer Liebe die Tonkunst in unsern Tagen erfaßt und gepflegt wird, welche Riesenschritte der Dilettantismus in den letzten Jahrzehnten gemacht hat! Dieses Interesse für die Kunst zu erhalten, zu fördern und zu steigern, ist daher um so mehr Pflicht, als die Theilnahme Jener, welche Musik nur für ihr (soll wohl heißen: zu ihrem) Vergnügen betreiben, nicht unbedeutenden Einfluß auf die Kunst selbst äußert. Die Herausgabe einer im gemeinsamen Interesse der Kunst und ihrer Freunde redigirten Zeitschrift, dürfte wohl als eines der besten Förderungsmittel betrachtet werden können, da eine solche, gleichsam als Organ sämmtlicher deutscher Musikvereine, dieselben einander nähert und, durch gegenseitige Mittheilung gemachter Erfahrungen, gemeinschaftlichen Bestrebungen wesentlichen Vorschub leistet. Mag auch der Dilettant in den bestehenden musikalischen Zeitungen — deren Werth nicht im Geringsten in Abrede gestellt, und mit denen durch dieses Unternehmen durchaus nicht concurrirt werden soll — Belehrung und Unterhaltung finden, so enthalten die genannten Blätter, schon der verschiedenen Tendenz wegen, ohne eigentliche Berücksichtigung des Dilettantismus, zu Vieles nur den Musiker vom Fache Berührendes, als daß eine besondere Zeitschrift für Dilettanten nicht als Bedürfniß der Zeit erscheinen dürfte!“ — Demnach soll denn die Zeitschrift, genau genommen, ein bloßes Journal für den Dilettantismus seyn und als solches Alles von sich ausschließen, „was den Musiker vom Fach berührt“: abgesehen von dem Widerspruche, der zwischen dieser ausdrücklich ausgesprochenen Tendenz und jener gleichwohl gegebenen Versicherung, „daß die Herausgabe im gemeinsamen Interesse der Kunst geschehen soll“, offenbar statt findet, wird es schwer halten, die rechte Mitte hier zu treffen, und nicht blos in der Wahl der Gegenstände etwa, sondern auch in der Art und Weise ihrer Behandlung. Stände der Befriedigung Nichts entgegen, so ist es die Meinung der Dilettanten selbst. Eher ließe sich wohl die Absicht, eine Zeitschrift für die Musikvereine insbesondere zu geben, welche ebenfalls damit verbunden ist, erreichen; nur, meine ich, müßte sie alsdann ihren Wirkungskreis auch blos darauf beschränken, was diese verschiedenen Vereine unter einander „näher zu rücken vermag“, aber derselbe ist weiter gesteckt, und besehen wir ihn bei Licht — eben so allgemein und weit, wie der Wirkungskreis jeder andern Zeitung, denn was will die Zeitschrift geben? — sie verspricht: 1) „Angabe der in Deutschland bestehenden Musikvereine nebst Denomination derer Directoren, Mitglieder ꝛc.; 2) Besprechung solcher Compositionen, welche sich zur Aufführung in Liebhabermusikvereinen eignen; 3) musikalische Tagsbegebenheiten von allgemeinem Interesse; 4) Belehrende Aufsätze und kurze Abhandlungen über theoretische

Gegenstände; 5) Correspondenzen; 6) Notizen über den Dilettantismus im Auslande; 7) Musikbeilagen ꝛc.; 8) Unterhaltendes aller Art, als Erzählungen, Anekdoten ꝛc.". Man nenne eine ordentliche musikalische Zeitung, die, dem Aeußern nach, nicht dasselbe brächte, und selbst für das Interesse des Dilettanten brächte, sollte sie daneben auch das Interesse des Musikers vom Fach zugleich und mehr noch zu befriedigen suchte, wohin der Dilettant von heute indeß nur zu gern strebt. In solchem Betracht wird es nur darauf ankommen, wie weit und in welcher Weise die Zeitschrift ihr vorgesetztes Ziel verfolgt und zu erreichen sich bemüht, und das zu ermessen, gehen wir zur Angabe des Inhaltes dieses ersten von ihr uns vorliegenden Heftes über.

Derselbe beginnt mit einer „Einführung der Zeitschrift", welche eine Scheidewand zwischen Künstler und Dilettant zu ziehen sich vorsetzt, aber dabei sofort selbst auch das Precäre des Unterfangens zugeben muß, und aus dem Grunde sich nirgends anders als auf den alltäglichsten Gemeinplätzen bewegt. Hierauf folgt ein Aufsatz, überschrieben: „Ein musikalisches Dinee bei einem ehemaligen Volksrepräsentanten, von Ferdinand Braun," welcher zum Hauptzwecke wohl nur eine Silhouette der Herren Kastner, Berlioz und Meyerbeer hat, wie wir aus derselben Feder solche auch in andern Blättern schon, z. B. in dieser, in der „Abendzeitung" und sonst, gesehen haben, nur daß zur Camera obscura oder zum sogenannten Storchschnabel hier ein Diner bei Kastner's Schwiegervater, dem Banquier Bourfault in Paris, dient, dem mit dem Verfasser und Anderen auch die genannten Herren anwohnten. Die nach dem gegebenen „Correspondenznachrichten über Deutschlands Musikvereine" bestehen in kurzen, den Gegenstand berührenden „Briefauszügen" aus Hanover, Homburg (auf der Höhe) und Speyer. Einer Uebersetzung von Fetis' längst veröffentlichter Abhandlung „Ueber die Romanze und ihren Ursprung" fügt die Redaktion wörtlich folgende Bemerkung zu: „Je weniger sich unser jetziger Geschmack in der Musik zur einfachen Romanze hinneigt, um so natürlicher ist es, daß diese Abhandlung derselben nur bis zum Jahr 1830 folgt. Würde in dem seither verflossenen Jahrzehend in diesem Genre mehr und Vorzügliches geleistet worden seyn, so wäre eine Fortsetzung bis zur Zeit nicht ausgeblieben; so aber muß solche einem späteren Zeitpunkte vorbehalten bleiben". Ob Panseron u. a. der neuesten Romanzen-Dichter und Componisten, ob die sogenannten Neuromantiker, ja ob auch die Sänger nur, welche geizen nach den Triumphen, welche in der Regel sie mit einem solchen Gesangstücke in Oper und Concertsaal feiern, dieselbe unbedingt unterschreiben, überlassen wir ihnen, so wie wir unterlassen, über die zehn Jahre schon alte Abhandlung selbst noch Etwas zuzufügen. Die vierte Rubrik: „Ausländische Correspondenzen" bringt von S. 47 an eine Correspondenz über Kunst und Kunstsinn in Holland, von Seyff, und eine zweite über den Dilettantismus in Frankreich, besonders in Paris, von Kastner. Jedenfalls ist die zweite die interessantere. „Ueber den Gebrauch der verschiedenen Notenschlüssel in der Musik" liefert darnach der Redakteur Dr. Gaßner eine Abhandlung, welche (der Ueberschrift zu Folge) „das Verstehen derselben und des Notensystems erleichtern soll", und worin den Musiklehrern zwar so wenig als den Musiktreibenden überhaupt ein absonderliches Compliment damit gemacht zu werden scheint, daß den ersteren ein nur gar zu häufig höchst mangelhafter Unterricht und (daraus folgend) letzteren eine meist noch mangelhaftere Kenntniß in diesen Dingen, in den Notenschlüsseln nämlich, die wir „unauflösbare Räthsel" ihnen vorkommen, vorgeworfen wird, aber unserm Dafürhalten nach schlechterdings nichts Anderes zur Erörterung kommt, als was in jeder, auch noch so kleinen, sogen. Musiklehre, Musikalischen Grammatik, Schule oder wie dergleichen Bücher heißen, längst schon steht, außer der seit eben so lange schon nicht mehr geglaubten Versicherung, welche der Herr Verfasser auf Seite 71 in einer besondern „falsche Ansichten berichtigenden" Note alles Ernstes wiederholt, „daß unsere Noten von dem Aretiner Guido erfunden worden seyen", und daß „vor dieser Erfindung die Tonschrift mit Buchstaben besorgt worden wäre, wobei den Tönen der sogen. Contraoctav man das Wort contra zugesetzt habe ꝛc., woher nach und nach die jetzigen Namen der Octaven entstanden" (!!). Wird bei gleicher Gelegenheit S. 72 der Ausdruck Octava Basso und Alto erklärt, so ist dies wohl nur ein Druckfehler, da solche Ausdrucksweise die Orthographie schon, viel mehr die Grammatik nicht zuläßt, welche schreibt und spricht: Ottava bassa und alta; aber wenn es wörtlich daselbst heißt: „Octava alto oder basso bedeutet eine Octave tiefer als es dasteht", und hiernach basso und alto als synonym erklärt werden, so weiß ich nicht, ob das blos ein Druckfehler ist. In der sechsten Rubrik werden (wie die Ueberschrift lautet) „neuere Compositionen aufgezählt, welche zur Aufführung in Musikvereinen sich eignen." Fiel das Verzeichniß etwas ärmlich aus und konnte dabei auch auf keine besondere Auswahl Rücksicht genommen werden, so lag der Grund einzig wohl in dem geringen Vorrath von der Art Compositionen im Gesichtskreise des Hrn. Verfassers, da Karlsruhe eben so wenig eine größere eigentliche Musikalien-Sortiments-Handlung besitzt, welche allein eine umfassendere Kenntniß der neueren und neuesten Erscheinungen möglich werden läßt, als die Anschaffungen für den einen oder andern etwa vorhandenen Musikverein niemals so sehr zahlreich ausfallen und seyn könne. Eine siebente Rubrik soll als „Anregungen zum Studium der Musikgeschichte fragmentarische musikgeschichtliche Notizen" geben. Der Verfasser beginnt: „Welchen Einfluß die Griechen auf die Musik gehabt, ist weltbekannt; eben so, daß sie es sind, denen wir den wissenschaftlichen Theil unsrer Kunst verdanken." Ist daran, wenigstens an letzterer Behauptung, nun auch keine wahre Sylbe, wie jeder nur einigermaßen für seine Kunstgeschichte interessirte Musiker weiß, so war der kühne Wurf doch in sofern hier wohl rathsam, weil nun der Verfasser „seine Betrachtungen (?) mit Pythagoras anfangen kann", von welchem indessen er, „was Aristides, Euclid, Aristoteles, Plato und Plinius im Laufe der Zeit für Musik gethan haben (?!) übergehend, sofort einen Sprung macht bis zum Bischof Ambrosius, der „durch viel Neues in modulatorischer und

rhythmischer Hinsicht den Gesang wesentlich verbessert habe", ohne indessen (wie natürlich) diese modulatorischen u. rhythmischen Verbesserungen zum Frommen der Geschichte aber namhaft zu machen. Nach Ambrosius folgt sofort Carl d. Gr., der den Gregorianischen Kirchengesang eingeführt haben soll*), und dann Guido von Arezzo, der „vollendet, was Gregor begonnen", auch (abermals) unsere Notenschrift erfunden haben muß, und dann eine Nomenclatur eröffnet, der zur bessern Uebersicht eine chronologische Ordnungstafel beigefügt wird, in welcher unter den Männern der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts z. B. angeführt werden Gufoeius statt Gafurius, aber kein deutscher Bernard, kein Aaron oder A. dergl., ja unter Männern von 1800 bis jetzt (man sehe S. 89) noch ein W. A. Mozart, Gluck, Abt Gerbert, Joseph Haydn, Piccini, Naumann, C. P. E. Bach, Marpurg u. A., deren Leben und Wirksamkeit, was jeder musikalische Schulknabe weiß, weit ins vorige Jahrhundert hinein fällt, überhaupt alle und möglichst noch mehr Fehler begangen werden, durch welche Dr. Stöpel seine „Grundzüge der Geschichte" so merkenswerth auszeichnete, da, wie der Verfasser sehr naiv gesteht (S. 85), „er in diesen historischen Skizzen Nichts erfunden habe, sondern jenem Werke eben (in gutem Glauben) gefolgt sey", welches Werk er denn auch, mit der Frau v. Bawr v. Lewald übersetzten und Staffords Geschichte (!!) zum eifrigen Studium empfiehlt, daneben freilich auch, ob für den Dilettanten nun passend oder nicht, Kiesewetter'sche, Forkel'sche, Fink'sche u. a. Werke anführend, die beim ersten Aufschlagen aber schon ihn eines Bessern belehrt haben würden, wenn er sie weiter nur denn dem bloßen Titel nach gekannt. Eine achte Rubrik endlich bringt „Miscellen", an deren Spitze ein Schreiben an die Redaktion steht, worin das lebhafteste Interesse für ihr Unternehmen schon im Voraus versprochen und unbedenklich das Prognostikon eines wahrhaftigen Archives für Deutschlands Musikvereine auch demselben gestellt wird; unter welchen ferner eine summarische Uebersicht der im Jahr 1840 erschienenen neuen Musikalien und musikalischen Werke der Leipziger Allgem. Mus. Zeitung nachgeschrieben wird, mit Ausnahme einer, aus Veranlassung der neuerdings wieder verschiedentlich aufgetauchten neuen musikalischen Zeitschriften rc. am Schluß gemachten Glosse über die deutsche „Schreiblustigkeit", die wahrlich aus dem Munde eines mit denselben Zeilen zum erstenmale in die Welt hineinblickenden Redakteurs fast mehr und anders noch als komisch klingt; wie dann eine weltbekannte kurze biographische Notiz aus den Kinderjahren des berühmten William Crotch, von welchem der Verfasser aber nicht zu wissen scheint, daß er jetzt noch als angesehener Musiker und Organist zu London lebt; und unter welchen endlich eine von den trivialsten Ansichten und Ideen wimmelnde Notiz „Ueber deutsche Nationallieder", die weiter nichts Interessantes für die Prüfung der ganzen Zeitschrift darbietet, als die einfache Thatsache, daß sie das „Freut euch des Lebens", „Freude schöner Götterfunken", „Am Rhein da wachsen uns're Reben", und „Es kann ja nicht immer so bleiben" — deutsche Nationalgesänge nennt, und nachgehends meint, Würtemberg, Baden, Preußen rc. hätten keine ächten Volkslieder, „Gott erhalte Franz den Kaiser" sey aber aus Volkslied ein deutsches Nationallied geworden. Was werden die Sammler deutscher Volkslieder, Kretschmer, Zuccamaglio, Irmer, Erk rc. dazu sagen? — Der Briefkasten protestirt gegen Aufnahme der Namen der Mitgliedee von Musikvereinen, wenn der Prospectus auch solche „Denomination" zusagt.

Das Werthvollste in diesem ganzen ersten Hefte der Zeitschrift werden sonach (oder gehören Unsinn und Falsches in eine Dilettanten-Zeitung?) wohl die beiden Lieder von W. Speyer, „Liebeskampf" und „Liebesfriede", bleiben, welche als musikalische Beilage demselben zugegeben worden sind.

L — r.

Prag bei Gottlieb Haase Söhne: Die Musik als Heilmittel, oder: der Einfluß der Musik auf Geist und Körper des Menschen, und deren Anwendung in verschiedenen Krankheiten. Nebst Anhang: Diätik für Sänger und solche Musiker, welche Blasinstrumente behandeln. Von Dr. L. Raudnitz, praktischem Arzte. 1840. IV. und 135 Seiten kl. 8.

Der Verfasser widmet sein Buch dem „hochgefeierten Heroen der Tonkunst" Herrn Franz Liszt aus Achtung rc. Ich nahm es mit vieler Theilnahme zur Hand; las und las, und machte endlich die Entdeckung, daß dasselbe — bis auf ein einziges Capitel hin — wörtlich, ja wörtlich fast aus mehreren größern Artikeln meines Universallexicons der Tonkunst entlehnt oder vielmehr compilirt worden ist, sogar die Vorrede nicht davon ausgenommen. Diese nämlich bildet daselbst — was die erste beste Vergleichung darthut — einen Theil des Artikels „Charakteristik der menschlichen Stimme" und „Musik"; dann sind sämmtliche erste 15 Capitel aus den Artikeln „Musik", „Ton", „Rhythmus" u. s. w., eben daher die Capitel 17 und 18, und endlich die gesammten acht Capitel des Anhanges aus den Artikeln Stimme und Gehör Wort vor Wort zusammengestellt worden. Nur das 16te Capitel, das von der speciellen Anwendung der Musik als Heilmittel handelt, ist nicht daher; doch auch so kurz und unwesentlich, daß es leicht durch einige Folgerungen ersetzt werden kann, und wer sonach mein Universallexicon besitzt und genannte Artikel liest, hat auch eben angezeigtes Buch vollständig gelesen, ja noch mehr, denn er hat die Abhandlung der einzelnen Gegenstände erschöpfend, während ihm hier nur meist unglücklich durcheinander geworfene Auszüge geboten werden, denen der wesentlichste Gedanke leider oft entschlüpfen sollte. Ich führe alles dies an, blos weil das Buch mit seinem Titel mich interessirte und die Enttäuschung daher desto überraschender war, hoffe aber nicht, daß der Herr Verfasser zu einem umständlichen Beweise des Gesagten mich veranlassen wird, so gern ich dazu bereit bin.

Schilling.

*) So ganz allgemeinhin ist der Satz gestellt, und in solchem Sinne ist er falsch, da Kaiser Carl jenen Gesang nur nach Deutschland überpflanzte.

Correspondenz.

Leipzig im März 1841.

Unsere Concerte und damit eigentlich unsere gesammte musikalische Saison neigt sich für heuer zu Ende. Erwarten Sie nicht, daß ich nun mit einem langen und breiten Detailbericht Sie und Ihre Leser belästige. Schadet ein solcher nicht, so nützt er doch auch nicht, und interessirt in der Regel nur die fünf oder sechs Personen, deren absonderliches Wirken er berührt, oder deren eben so viele nähere Bekannte und Freunde. Suche ich mit einigen charakteristischen Zügen aber das in jener Saison dahin entwickelte innere und äußere künstlerische Leben zu bezeichnen, so dürfen dies sogar in mehr als gewöhnlicher Beziehung die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Nicht als wollte ich mir selbst damit ein Compliment machen, aber Sie wissen, auf welch' hoher Stufe der Achtung unser Leipzig in der musikalischen Welt steht; ob mit Recht oder Unrecht, mögen folgende Zeilen darthun, die ich sine ira niederschreibe, was Sie als einem guten Patrioten auf's Wort mir glauben werden, woran ich freilich früherhin, d. h. vor meiner letzten Reise, selbst nicht geglaubt haben würde, wären eben auf dieser Reise nicht die Augen so weit und groß mir aufgegangen. Die Reise geschah im vergangenen Frühjahre und Sommer, also fast vor einem Jahre, und wenn die Ueberzeugung, welche von derselben ich, in Beziehung auf meine eigene Umgebung mit zu Hause brachte, seit der Zeit keine andere geworden ist, so mögen Sie auch die Flüchtigkeit meines Schreibens entschuldigen, da die noch lebendigere Aufmerksamkeit auf unser musikalisches Treiben, wozu jene Ueberzeugung nothwendig anregen mußte, bei der Unwandelbarkeit dieser meiner Ansicht gewissermaßen dergestalt zu einer ausgemachten Wahrheit erhoben hat, daß ich meine, es bedürfe keiner sonderlichen Umschweife, sie auszusprechen.

Sie wissen, was *Aristokratie* ist? — Mißverstehen Sie die Frage nicht: keine Definition des Begriffs will ich, sondern nur den Schauer Sie mitfühlen lassen, der mich bei dem Worte jedesmal überfällt, da uns sein vulgärer Sinn doch zuerst immer in den Kopf kommt. Der Künstler zieht in der Regel gegen die *Standes-Aristokratie* zu Felde, und wenn er auch noch so ein Titelchen wie „Kammer-Virtuos", Hof-Componist, Musikdirector oder dergl. sich an den Hals werfen läßt; und doch scheint mir z. B. das Bewußtseyn und Gefühl, aus einer Familie zu stammen, aus deren Reihe die Geschichte manch' edlen Helden- oder andern großen Namen der Vorzeit aufzählt, wenn es sich ein wenig geltend machen will, weit erträglicher, ja edler und (wie oft!) nützlicher sogar, als z. B. die Vindication des Allein-Wissens, Könnens und Vermögens, kurz die *Kunst-Aristokratie*; ist die *Geld-Aristokratie* die ekelhafteste unter allen Aristokratien, welche je nur sich denken lassen, so ist jene, die *Kunstaristokratie*, sicher die allerschändlichste für ihre Kreise, und denken Sie, — o daß ich's gestehen muß! — an diesem Uebel — meine ich — leiden wir in Leipzig, nach allen Richtungen hin, im Kleinen wie im Großen. Ich fühle — die Schwere des Vorwurfs, den ich mir selbst gleichsam damit mache, aber — ich kann nicht anders, und kann selbst nicht anders, wenn ich der Beschuldigung sofort auch die Entschuldigung folgen lasse, welche freilich wieder liegt in einer eben so merkwürdigen als gutmüthigen Täuschung. Erinnern wir, was Leipzig zu und seit Sebastian *Bach's* Zeiten einst in musikalischem Betrachte war: die Thomasschule bis auf *Schicht's* und *Schneider's* Tage blieb ein Feld, an welchem Anströmungen von Außen her sich brachen; der Buchhandel, der seinen Sitz einmal hier genommen, zog auch den Musikalien-Handel und was damit in Verbindung steht, auf den Markt; erst Breitkopf, dann Härtel — es waren Männer, wohl fähig, das Auge der gesammten Kunst-Produktion nach Leipzig zu ziehen, und mit der Centralisation dieser, wenigstens für den Markt, stieg auch die Intelligenz, um so mehr, als die Zeiten noch nicht huldigten an einem Systeme, das Gewohnheit zum Systeme gemacht hatte. Aber seit 1812, — ich will ein Uebriges thun — seit 1820 zum mindesten ist das Alles *bedeutend anders* geworden: das Marktrecht hat sich erweitert — wenn ich so sagen darf — und mit dieser Erweiterung hat auch jene Centralisation sich aufgehoben. Indeß glaubt ein guter Leipziger nicht daran, weil ihm die durch Anschauung gewonnene Ueberzeugung fehlt, die, bei dem hier vorwaltenden Materialismus, zur Erschütterung solchen Glaubens durchaus nothwendig wäre. Habe ich selbst doch früher nicht daran geglaubt, und bin ich selbst auch jetzt noch bereit, Alles dazu beizutragen, wenigstens den *Schein von alter Wahrheit* zu retten. Mit allen Kräften klammern wir uns fest an das Gedächtniß vergangener Zeiten, und vermögen wir ihre Größe nicht mehr herüber zu tragen, so wollen wir den Stolz der Erinnerung uns doch nicht entreißen lassen. So denken Viele und Alle, welche jene Ueberzeugung haben, und diejenigen, denen der Patriotismus dazu fehlt und darnach Umstände und Sachen durchschauen, diese sind eben diejenigen, welchen jener aristokratische Glaube nützt, und die solchen deshalb auf alle Weise fördern und nähren. Es ist wahr, daß unter der Bevölkerung unsrer Stadt im Allgemeinen eine große Liebe zur Kunst herrscht, die durchschnittlich auch einen guten, gebildeten Geschmack mit sich verbindet: eine Liebe und ein Enthusiasmus, die, wären sie nicht gefesselt an jene aristokratische Engherzigkeit, ungemein viel Gutes schaffen könnten, aber in der Meinung nun, daß nirgends anders noch so viel Liebe, so viel Geschmack und Bildung in der Musik getroffen werde, schaden sie eher, denn daß sie nützen, und nicht blos dem Gesammtzustande des musikalischen Kunstlebens, sondern selbst auf dem Platze. Die öffentlichen Organe, welche der Zufall des literarischen Marktes ebenfalls in größerer Anzahl hier zusammengeworfen hat, rufen hundert und wieder hundert Mal, unaufhörlich in die Welt hinaus „*Wir!*" und nur „*Wir!*" Täuschen Sie sich nicht und meinen, dieselben wüßten oder kennten den Irrthum, der darin liegt; Solches annehmen hieße ein verzeihliches Unrecht an ihnen begehen; vollkommen überzeugt halten sie sich von der Wahrhaftigkeit und Unfehlbarkeit ihrer

Rede, denn der aristokratische Glaube diktirt sie ihnen ein. Aber weil dieser Glaube so stark ist und die Wiederholung zu oft, bleibt das Wort in Wahrheit auch nicht ohne alle Wirkung nach Außen. Ich komme nach dem Süden: nicht einmal blos hatte ich Gelegenheit, mich von der großen Meinung zu überzeugen, welche man selbst dort, wo die eigene Anschauung fehlte, von unserem musikalischen Streben hegte, und doch sah und hörte ich dicht daneben, was wahrlich mich zu beschämen sich nicht sehr anzustrengen brauchte, ohne — wie sich von selbst versteht — solchen Eindruck merken zu lassen, im Gegentheil jedes Compliment mit einiger Miene des Verdienstes entgegennehmend. Bleibe ich zunächst bei der Liebe unserer Leipziger zur Kunst stehen. Sie bestätigt und bethätigt vor Allem sich durch die Kunstanstalten, welche wir unterhalten: mußte ich in dem weit kleineren Mannheim z. B. nicht ein weit größeres Orchester, daneben einen weit regeren und thätigeren Musikverein treffen, als unser Orchester und unsere „Euterpe" ohne Uebertreibung genannt werden dürfen? War es in Würzburg, Köln und Frankfurt anders? Und das Gewandhaus-Orchester und der Musikverein „Euterpe" sind doch die einzigen Anstalten, auf welche von dieser Seite her wir unsern Ruf zu begründen vermögen; auch habe ich vergleichungsweise nicht etwa Städte genannt, wo reiche Höfe dergleichen Anstalten unterhalten, sondern Städte, wo lediglich aus den Mitteln der Einwohner dieselben bestehen. Weg fällt solche Rücksicht aber, wird eine Vergleichung der intensiven Kraft und Größe auch angestellt.

(Schluß folgt.)

Feuilleton.

I. Miscellen.

(Beethoven's Biographie englisch). Kürzlich erschien in London: „The Life of Beethoven; including his Correspondence with his friends, numerous characteristic traits and remarks on his musical works. Edited by *Ignace Moscheles* Esq. 2 vols." Zum Grunde legte Moscheles dabei: Schindler's Biographie Beethoven's, doch dieselbe mit vielen Anmerkungen, Berichtigungen und Zusätzen bereichernd. Insbesondere ist Vieles aus der bekannten Correspondenz Beethovens von Wegeler und Ferd. Ries hinzugefügt, so wie auch eine englische Uebersetzung seiner Briefe an Bettina von Arnim mitgetheilt worden, welche die Letztere dem Herausgeber zukommen ließ. Das Buch, meint die englische Kritik, sey zwar keine eigentliche Biographie, in der das Leben des Dargestellten offen und treu dem Leser vorliege, sondern vielmehr eine Sammlung von Memoiren, nach Art derlei französischer Bücher, doch habe es, bei der großen Vorliebe für Beethoven, welche unter dem musikalisch gebildeten Theil des britischen Publikums herrsche, auch in dieser Gestalt ein so großes Interesse erregt, daß es zu den gelesensten Werken gehöre, welche die letzte Aerndte auf den Londoner Bücher-Markt gebracht.

(Demoiselle Sophie Löwe in Paris). Die Revue des deux Mondes widmet in einem Hefte, das sich fast nur mit ernsten politischen und scientifischen Angelegenheiten beschäftigt, einen besondern und zwar sehr ausführlichen Artikel der von Berlin nach Paris gekommenen Sängerin Löwe. Er muß von einem großen Verehrer der deutschen Musik und noch größeren für die Künstlerin selbst, vielleicht gar von einem Deutschen, herrühren, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, der Academie royale de Musique schwarz auf weiß zu beweisen, daß, wenn sie nicht ihren Rang als erste Bühne Europa's verlieren wolle, sie nothwendig Mslle. Löwe um jeden Preis engagiren müsse, zumal dieselbe im Klassischen, Großen eben so ausgezeichnet sey als im leichten Italienischen und Französischen, was Alles nun aber die Direction jener Academie noch nicht recht glauben will, und es somit doch nur auf Meyerbeer's Protection beruhen wird, ob der Künstlerin Bleiben in Paris ein längeres oder kürzeres, ein wirksames oder unwirksames seyn soll: freilich bei dem seltenen Einflusse, den jener Componist auf genanntes Institut zu üben vermag, Grund genug zu der Erwartung, daß die zögernde Direction nachgeben und wenigstens den Versuch wagen müssen wird — sagt ein anderer Berichterstatter — die Sängerin Auber's und Donizetti's auch auf der Bühne erscheinen zu lassen, auf welcher nur Opern mit Recitativen gegeben werden dürfen.

(Violinist Keller). In Stuttgart thut sich auf eine eben so überraschende als bedeutende Weise ein Violinvirtuos, Namens Keller, seit Kurzem hervor. Derselbe ist ein Schüler von Molique; er verrieth in frühester Jugend schon ein ausgezeichnetes Talent, ließ sich zum Oeftern hören, ohne indeß sonderlich Aufsehen zu machen. Nachgehends trat er seltener auf, und seit einem Paar Jahren hörte man selbst in engeren und näheren Kreisen Nichts von ihm, als daß er fleißig studire. In einem der letzten Hofcapell-Concerte dann trat er mit einem Concerte von David and Beriot's Tremolo wieder öffentlich auf, und das, was er leistete, war eben so wunderbar, als der Eindruck, den er auf das Publicum hervorbrachte. Es müssen keine gewöhnlichen Studien gewesen seyn, welche der junge Mann, der beim Theaterorchester angestellt ist, in den Paar Jahren seiner Zurückgezogenheit gemacht hat, denn — aufrichtig gestanden — fehlt nur noch Etwas, und das ist die Gewandtheit, mit der Welt zu verkehren, und alle Stimmen würden ihn in die Reihe der ersten Violinisten der Jetztzeit stellen. Ich wüßte nicht, wer mehr Kraft, mehr Mittel besäße; Beriot soll mehr Eleganz, Ole Bull noch mehr Großartigkeit in der Technik, Ernst mehr Energie haben, aber dafür hat Keller unstreitig schon mehr Musik, und ist's das nicht, wodurch eben sein Lehrer so zuversichtlich siegt?

(Quartett-Unterhaltung in Stuttgart). *) In der letzten der Quartettunterhaltungen, welche Hofrath Schilling hier in seinem Hause von Zeit zu Zeit zu veranstalten pflegt und welche die einzige Gelegenheit hier bieten, wo vor einem ausgesuchten Publikum diese edelste Gattung der Kammermusik ihre Pflege, und auf eine wahrhaft ausgezeichnete Weise zwar, findet, da alle unsere Notabilitäten, wie ein Molique, Lindpaintner, Poch u. a. daran Theil nehmen, ward neben Beethoven's wundergroßem, unübertrefflichem Es-dur-Quartett und einem Quartett von Molique (in G), auch Reissiger's viertes Quartett (in F-moll) und Esser's Preis-Quartett gespielt. Man ehrte dieses jungen anstrebenden Componisten Talent und Willen, und nannte Reissiger's Composition die Vorschule einer Sinfonie. Auf Esser's Werk noch einmal kommend, zeichnen überhaupt jene Unterhaltungen sich dadurch höchst löblich aus, daß sie nicht blos eine genießende Tendenz haben und der Griff stets blos nach dem Classischen geschieht, sondern fördernd zugleich auch seyn wollen und deshalb selbst das Produkt eines in der Entwickelung noch begriffenen Talents gern ihrem ausgewählten Zuhörerkreise vorführen und hier dasselbe seine ermunternde Probe bestehen lassen.

(Neue Oper von Gleich). Leipziger Blätter berichten, daß der als Tonsetzer und Schriftsteller bekannte Ferdinand Gleich an einer neuen komischen Oper in 2 Akten arbeite, „Don Rafaelo oder die Trauung im Ordenskleide", wozu August Kahlert den Text nach einem französischen Lustspiele bearbeitet habe.

(Donizetti — vom Sultan decorirt). Gaetano Donizetti, unser fleißigster Opern-Componist von heute, hat vom Sultan einen Orden bekommen. Sein Bruder, Giuseppe Donizetti, ist bekanntlich Hofconcertmeister Seiner Hoheit.

*) Nur auf den ausdrücklichen Wunsch des Verfassers und Einsenders nahm die Redaktion, aus nahe liegenden Gründen diese Notiz auf, dankend die Bereitwilligkeit anerkennend, mit welcher von Seiten der ersten Künstler ihre Absichten unterstützt werden. Anm. d. Red.

(„*Beatrice di Tenda*“ auf der italienischen Bühne zu Paris). In der italienischen Oper zu Paris ward kürzlich Bellini's Erstlingswerk, die Oper Beatrice di Tenda, aufgeführt, und ein bekannter Berichterstatter von vorher nennt es „das erste Tasten eines musikalischen Genie's“, das später ganz Europa habe entzücken sollen. Wirklich auch muß der Erfolg der Aufführung kein sehr brillanter gewesen seyn, da nur einige Nummern Beifall erhielten, und im Uebrigen mehr die Erscheinung der Sänger Mario und Tamburini das Interesse auf sich gezogen haben sollen.

(Weber's Freischütz auf der großen Oper zu Paris). Nachrichten aus Paris zu Folge wird in der großen Oper daselbst Weber's „Freischütz“ zur Aufführung vorbereitet, welche Berlioz leiten soll, aber mit einer solchen Abänderung, daß dieser den Dialog durchweg als Recitativ gesetzt hat, einmal wohl weil auf jener Bühne, nach dem gewöhnlichen Begriffe von „großer Oper“, kein Dialog gesprochen werden darf, und dann auch wohl, weil für die darstellenden Künstler das Recitativ weniger Schwierigkeiten bieten dürfte, denn der Dialog selbst; nur können wir kaum erwarten, unpartheiische und verständige Nachrichten über den Effekt zu erhalten, welchen das Werk in dieser so wesenwidrigen Umgestaltung machen wird.

II. Desserts.

(Journal-Irrthum). Die „Zeitung für die elegante Welt“ vom 27. Febr. erzählt, „daß als Neuigkeit man kürzlich in Leipzig auch eine Sinfonie von Lachner aus Wien gehört habe, die zwar ein sehr verdienstvoll gearbeitetes, doch immerhin zu breit gehaltenes Werk sey“, und setzt dann zu besonderer Notiz noch hinzu, „daß Lachner's neue Oper aus Wien nicht heraus wolle und auch dort schon bei Seite gelegt worden sey.“ Bedenken wir aber, daß der Sinfonist Lachner nicht in Wien, sondern in München lebt; daß die Oper „Alidia“ desselben noch nicht in Wien aufgeführt, sondern für die nächste Saison der deutschen Oper dort erst (unsers Wissens) angenommen wurde, und bedenken ferner, daß die „neueste“ Oper Lachners kaum den Schreibtisch des Componisten verlassen und auch in München selbst noch keine Aufführung erlebt hat, so — stellt sich die Größe des Irrthums wie Flüchtigkeit des Berichterstatters wohl von selbst heraus.

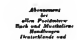
(Poetische Künstler-Huldigung). Wie freigebig der „dichtende Genius“ zu seyn pflegt gegen die Erscheinungen des Theaters oder Concertsaals, ist eben so bekannt als zum Ermessen seiner Kunst es interessant ist, in müssigen oder der Verdauung gewidmeten Augenblicken die Sammlungen solcher poetischen Spenden eines „reinen Kunstenthusiasmus“ bei reisenden oder andern mehr oder weniger renommirten Künstlern durchzusehen; aber daß diese Sitte mehr denn 300 Jahre schon alt ist, sollte man nicht glauben, da ja das moderne Virtuosenthum kaum mehr denn ihr einziges Säculum zählt, und gleichwohl besitzen wir noch ein solch' süßes Gedichtchen, das ein Augsburger Kunstenthusiast um 1515, als er über die Leistung einer schwäbischen Citherschlägerin aus dem Häuschen gerathen war, auf sein Elschen (so hieß die „Unsterbliche“, „Göttliche“) verfaßte, und das zur beliebigen Benutzung wir hier treulichst mittheilen:

„Neun Musen sind zu jeder Zeit
Bei männiglicher wohl verschreit;
Doch hat sich nun gemehrt der Orden
Und sind derselben zehn geworden,
Weil selbst mein schönes Elselein
Bei ihnen ist gestanden ein.“

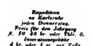
(Directionsnoth). Kürzlich gab Gusikow's Nachfolger, der Holz- und Stroh-Instrument-Virtuos Eben aus Wilna im Theater einer süddeutschen Residenzstadt Concerte; in einem derselben dirigirt das Orchester der Musikdirector und Doctor ***, welcher vor einem Paar Jahren auch ein eigenes Lehrbuch der Dirigir- und Partiturlesekunst veröffentlichte; Eben spielt die bekannten Violin-Variationen von Mayseder auf seinem Instrumente; bei der zweiten und dritten Variation stolpert schon das Orchester; endlich wird's ein zu arges Durcheinander; Eben bleibt fest; der Musikdirektor fährt kühn mit seinem Bogen durch die Luft; Einige vom Orchester möchten so gern das Ganze zusammenhalten — stampfen mit den Füßen den Takt und streichen mächtig die Saiten; Andere aber meinen, der Herr Musikdirektor müsse das besser verstehen und jedenfalls seyen sie ihm Gehorsam schuldig; Eben aber ruft: „still!“ und man schweigt dann, nur der Direktor will sich Nichts vergeben und taktirt muthig weiter; das Publikum ruft: „Musik! Musik!“ die Einen: „wo bleibt die Begleitung?!“ die Andern: „laßt ihn allein spielen!“ Und fort und fort mehrt sich der Tumult, immer dicker und voller rollen die Angstschweißperlen dem Direktor von der blaß und rothen Stirn, bis Eben endlich unter einem wahren Jubel von Seiten des Publikums sein brillantes Finale schließt. Schreiber dies theilt die ganze Geschichte zwar nach Mittheilungen von den glaubwürdigsten Augen- und Ohrenzeugen und ohne den mindesten Zusatz oder auch nur die geringste Uebertreibung mit, doch immerhin blos als Anekdote, welche zweifelsohne denen für einige Augenblicke Unterhaltung gewährt, die sich ein Bild von derartigen Concertauftritten und Direktions-Situationen zu vergegenwärtigen wissen.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. ***Nr. 14.*** 8. April 1841.

Merkwürdige Echo's.

(Nach dem Englischen.)

Schriftsteller der verschiedeusten Zriten haben Echo's beschrieben, deren Wirkungen an das Wnnderbaee gränzen. Dr. Plott erzählt von einem im Parke zu Woodstock, das siebenzehn Silben bei Taze und zwanzig bei der Nacht wiederholte. Addison und Knislee haben über das berühmte Echo in dee Villa des Mnequis Simonetta (nahe bei Mailand) gescheieben, was zu bekannt ist, als daß wir es hiee wiederholen sollten. Zu Genesay (nahe bei Rouen) gibt es ein merkwürdiges Beispiel von einem schräg laufenden Echo, was von dem, der den Ton erschallen läßt, nicht gehört wird. Eine Person, welche singt, kann nur ihee eigene Stimme hören, die sich bald dem Ohee zu nähern, bald zu entfernen scheint. Ein Zuhöeer hört nur eine Stimme; ein Anderer hört deren mehrere. Der Eine hört die Zurückweefung des Tones auf der rechten Seite, ein Andeeer auf der linken; die Wiekung verändert sich stets nach der Stellung des Beobachtees.

Wenn Jemand zu Roseneoth in der Grafschaft Argyle, auf den rechten Punkt gestellt, acht oder zehn Töne auf einer Teommel hervorbringt, weeden sie richtig wirderholt, aber um einen Ton tiefer. Nach kuezem Schweigen findet eine andere Wiederholung statt, abee in schwächerem Geade, dann eine deitte, noch schwächer als die vorhergehenden.

In der Katbedrale zu Girgenti in Sicilien wird, nach Herschell's Beschrribung, das leiseste Grräusch auf das Bestimmteste von dee westlichen Thüre bis zu dee Nische hinter dem Hochaltae in einer Entfrennung von zweihundert und fünfzig Fuß gehört. Duech das unglücklichste Zusammenteeffen wählte man, um den Beichtstuhl anzubringen, diese Nische, und so wueden, zur Verzweiflung der Brichtväter und zum großen Aergerniß der ganzen Stadt, Geheimnisse, die unbekannt bleiben sollten, durch die Jadiscretion Neugieeigee bekannt gemacht, welche der Zufall zu jenem Platz an dee westlichen Thüee geführt hatte, in demselben Angenblicke, als schöne Sünderinnen dem Tribunal der Buße ihee Bekenntnisse ablegten. Ein Gatte, welcher dadurch die Untrene seiner Gattin erfuhr, gab an, auf welche Weise er zu dieser traurigen Entdeckung gekommen sey, worauf der Beichtstuhl an einen andern Platz verlegt wurde.

Unter dee schwebenden, mittelst der Kunst über die Meerenge von Meani geschlagrnen Brücke, in dem Fürstenthum Wales, wird das Geräusch eines Hammers auf einen der Hauptpfeiler von dem gegrnübee liegenden Pfeiler, in einee Entfernung von fünfhundert und sechs und siebenzig Fuß, wiederholt, und hiervon unabhängig wird es mehrere Mal von dem Wasser zurückgrworfen, und eben so oft vernommen.

Unter den Wundern des alten Aegyptens hat keines die Neugierde und das Interesse so sehr erregt, als die Stimmfähigkeit der Statue des Memnon, des Sohnes der Aurora. Diese Statue wurde duech Cambyses verstümmelt; abee ungeachtet der Beschädigung behielt sie doch die Fähigkeit, jeden Moegen bei Aufgang der Sonne zu ertönen. Pausanias sagte, dieser Ton gleiche dem einer Harfensaite, welche zerreißt. Juvenal, dee wahrscheinlich von diesem Wunder in Aegypten gehört hatte, spricht davon in seinem füafzehnten Spottgedicht:

„Dimidio magicae resonant ubi Memnone chordae."

Wenn wir uns auf die verschiedeneu, auf die Statue selbst eingegrabenen Inschriften veelassen, so haben von denen, die Neugier oder eeligiöser Eifrr in die Nähe dieses Monnmentes führte, Einige rinen Ton, Andeee mehrere, zuweilen sogae bestimmte Worte aus dee Statue hervordringen gehöet. Herr Langles in seiner Abhandlung, und Here Eusebe Solveete, haben diese Töae den Künsten der Aegyptischen Peiestre zugeschrieben und sogae den Mechanismus angegeben, welchrn man anwendete, um sie hervorzubringen. Herr Langles meint, sie müßten durch eine Reihe auf Gennit schlagender Hämmee herrühren, ganz so wie die, welche man in China als musikalische Instenmente anwendet. Here Salverte vervollständigt diese Hypothese, indem er vermuthet, daß diese Hämmer an einee Wasseruhe angepaßt wäern, oder an sonst ein geeignetes Instrument, die Zeit abzumessen, und so eingeeichtet, um die Hämmee gerade bei Aufgang der Sonne bewegen zu lassen. Nicht zufrieden mit dieser Vermuthung, glaubt er, daß zwischen den Lippen der Statue des Memnon, oder in iegend einem weniger zu bemerkenden, odee duech seine Höhe dem Auge veeboegenen Theile, sich eine Oeffnung befinde, welche eine Tiefe enthalte, oder ein Glas, fähig die Steahlen dee Morgensonne zu concentriren, welche auf einen odee zwei Metallstäbe fallen, und, deren Ausdehnung veranlassend, die Hämmer, die Herr Langles als Ursache

des Tons angibt, in Bewegung setzen. Dergleichen Meinungen verdienen nicht bestritten zu werden. Nachdem die Statue beschädigt war, würde eine solche Maschine ihre Kraft durch die Zerstörung der Tiefe oder des Spiegels verloren haben. Aber es ist von allen Seiten zugegeben, daß sie noch lange Zeit nach ihrer Entheiligung durch Cambyses fortfuhr zu tönen.

Wir glauben inzwischen, daß sich die Thatsache durch natürliche Ursachen erklären lasse, zumal ähnliche Erscheinungen auch an andern Orten vorkommen.

Die französischen Gelehrten, welche die Armee des Orients begleiteten, hörten bei Sonnenaufgang in einem im Mittelpunkte des Pallastes von Karmack befindlichen Granit-Monument ein Geräusch, was dem einer springenden Saite ganz ähnlich war, und das ist grade der Ausdruck, dessen sich Pausanias bedient, indem er von dem Geräusch der Memnon-Statue bei den ersten Morgenstrahlen spricht. Die Gelehrten standen nicht an, die Erläuterung anzunehmen, welche schon Dussaulx, der Uebersetzer des Juvenals, gegeben hatte, d. h. daß die Erscheinung durch den Durchgang der verdünnten Luft durch die Spalten des tönenden Steines hervorgebracht werde. Sie meinen, daß zufällige Beobachtungen, welche die Priester darüber gemacht, sie hätten bestimmen können, Täuschungen damit zu begünstigen. Andere Reisende sprechen von Tönen, die aus ungeheuren Steinen, welche die Räume dieses Pallastes oder Tempels decken, hervorzukommen schienen; eine Erscheinung, welche sie der plötzlichen Temperatur-Erhöhung durch die Sonnenstrahlen zuschreiben.

Herr v. Humboldt erklärt auf ähnliche Weise ähnliche Geräusche, die sich an den Ufern des Orinoko vernehmen lassen.

„Der Granitfelsen", sagt er, „auf dem wir ruhten, ist einer derjenigen, von denen die Reisenden, welche die Ufer des Orinoko besuchen, zuweilen beim Aufgang der Sonne Orgeltöne vernommen haben. Die Missionäre nennen diese Felsen *coxas de musica*. Unser junger indischer Pilot erklärte es für eine Zauberei. Wir selbst haben dieselben geheimnißvollen Töne weder zu Chorikana-Viesa noch am obern Orinoko gehört. Aber die Wahrheit der Erscheinung ist nicht zu bezweifeln, denn sie ist durch zu viele glaubwürdige Personen bezeugt. Ich erkläre sie durch Modificationen, welche in der Atmosphäre statt haben. Die Wände des Felsens sind voll tiefer und enger Höhlen. Am Tage bis zu fünfzig Grad erwärmt, fand ich in der Nacht noch fünfzig und dreißig, während die Atmosphäre nur fünf und zwanzig Grad zeigte. Man kann begreifen, daß die Verschiedenheit der Temperatur der äußeren und der unterirdischen Luft zur Zeit des Sonnenaufgangs ihr Maximum erreicht; der Orgelton, den nur die auf dem Felsen ruhende Person dann hört, ist wahrscheinlich die Wirkung eines durch eine Spalte dringenden Luftstromes. Die Aegyptier werden an einigen Felsen, die das Nilufer bilden, ähnliche Beobachtungen gemacht haben, was die Priester zu Gedanken an das Memnons-Wunder veranlaßt hat." — Uebrigens ist noch heutigen Tages die Statue des Sohnes der Aurora nicht stumm. Sir A. Smith hat, von einer zahlreichen Begleitung umgeben, gehört, wie sie Morgens sechs Uhr den Tag mit dem Tone begrüßte, der sie eben im Alterthum so berühmt machte. Er versichert, daß der Ton nicht aus der Statue, sondern von dem Fußgestelle kam, dessen Steine so angebracht sind, daß sie diese sonderbare Wirkung hervorbringen müssen. —

Ueber die Zwischenspiele im Choral. *)

Groß und mannichfaltig, aber bisher viel zu wenig beachtet, ist der Unfug, der von den meisten Organisten mit den sogenannten Interludien oder Zwischenspielen bei Begleitung des Choralgesanges getrieben wird. Altherkömmliche Gewohnheit, Geschmacklosigkeit der Organisten, Musikunkenntniß der meisten Geistlichen, mögen unter anderen die Hauptursachen dieser, die Würde des Chorals beeinträchtigenden Erscheinung seyn.

Bei so vielfältigen, zur Verbesserung der Liturgie gemachten Vorschlägen und Anordnungen blieb dieser specielle Gegenstand bisher meist unbeachtet, und somit den Organisten eine Freiheit und Ungebundenheit bei öffentlichen gottesdienstlichen Verrichtungen gestattet, die ihres Gleichen darum nicht hat, weil bei allen diesen Anlässen die functionirenden Geistlichen sowohl, als auch die sämmtlichen übrigen anwesenden Kirchenglieder sich nach den bestehenden Vorschriften und Normen des Cultus und Ritus richten müssen, und dabei nie mit ihrer Individualität hervortreten dürfen. Bloß den Organisten ist durch die in beliebiger Weise anzubringenden Zwischenspiele ein ungemessener (eigentlicher) Spielraum für ihre Eitelkeit, Ungeistlichkeit und Unwissenheit eingeräumt.

Da Deutschland als das Vaterland des Chorals zu betrachten ist, diese Gesangsweise auch, vermöge ihrer langsamen Bewegung und der Ruhepunkte zwischen den Stanzen, zum Vortrage durch große Volksmassen, wie keine andere, sich eignet, so sollte die protestantische Kirche sich nicht den Vorwurf machen lassen, daß sie dieses ihr so edles Kind — den Choral — wenigstens insofern stiefmütterlich behandle, als sie die fragliche Mißhandlungen unverwehrt gestattet.

Die sogenannten Zwischenspiele im Choral bestehen aus denjenigen Tönen, Passagen oder Akkorden, welche der Organist auf eigene Hand und Rechnung zwischen die einzelnen Stanzen und Verse einschiebt. Weil man nun zur Erkenntniß des Unfuges, der hierbei getrieben wurde und noch wird, wenigstens zum Theil gekommen ist, so hat man die Frage gestellt: wie sollen Zwischenspiele beschaffen seyn? Aber man hat darüber die noch wichtigeren und vorauszuschickenden Fragen ver-

*) Die Redaktion entlehnt diesen Aufsatz der Darmstädter „Allgemeinen Kirchen-Zeitung", und thut dies nicht allein in der Absicht, um dadurch den höchst wichtigen Gegenstand aufs Neue auch vor das musikalische Forum wieder zu bringen, sondern um durch den Antheil, den demnach Männer aus der Reihe der Kirchendiener, wie Bretschneider, an der Sache nach und nach zu nehmen anfangen, auch das Interesse der betreffenden Musiker wo möglich zu steigern. Einige Bemerkungen über die darin ausgesprochenen Ansichten, vom speciell musikalischen Standpunkte aus, sollen später folgen. Anm. d. Red.

gessen: *sind Zwischenspiele wesentlich? zweckmäßig und nöthig? zulässig oder ganz und gar verwerflich?* — Aus Nachstehendem wird sich die Beantwortung dieser Fragen ergeben.

1) Daß die Zwischenspiele *kein wesentlicher Theil des Chorals* seyen, zeigt sich schon an dem Umstande, daß sie von den Componisten selbst nicht beigesetzt, auch da weder angewendet, noch vermißt werden, wo Choräle von Singchören und mit Instrumentalbegleitung aufgeführt werden. In diesem Falle *denkt* Niemand an Zwischenspiele.

2) *Welches ist denn nun aber der eigentliche Hauptzweck des Zwischenspiels?* Gewöhnlich wird geantwortet: „damit dadurch die singende Gemeinde auf den richtigen Anfangston jeder Stanze hingeleitet, und ihr dieser, so zu sagen, in den Mund gelegt werde." — Hiergegen ist zu erwidern: daß die Zeit dieses Bedürfnisses längst vorüber, daß der protestantische Kirchengesang seit einigen Jahrzehnten bedeutend verbessert worden, und aus den Volksschulen eine Menge Mitglieder in die Kirche eingetreten ist, welche einen großen Theil der Choralmelodieen auswendig gelernt hat, und beim Singen *gar keine Nachhülfe* bedarf, letztere auch für die ganze Gemeinde entbehrlich macht. — So zeigt sich die Entbehrlichkeit der Zwischenspiele unwiderleglich auch *außer der Kirche*, und zwar bei Leichen- und Grabgesängen, an welchen (besonders auf dem Lande) das ganze versammelte Publikum Theil nimmt, und wobei Zwischenspiele, und zwar ohne alle Benachtheiligung des Gesanges, gar nicht vorkommen rc.

Noch mehr! Eine Menge der vorgetragenen Zwischenspiele ist *ganz und gar falsch*, und leiten in einen ganz andern Ton ein, als sie sollen. Gleichwohl lassen sich die Gemeinden hierdurch nicht auf den falschen Ton verführen, sondern sangen, unbekümmert um das Zwischenspiel, jede Stanze im richtigen Tone an. Diese häufige Erfahrung spricht doch gewiß laut und vernehmlich genug für die *Entbehrlichkeit* der Zwischenspiele; wobei noch besonders bemerkt werden muß, daß bei gewissen Uebergängen, z. B. zum Septimenakkord rc., sicher und unzweideutig einleitende Zwischenspiele *gar nicht möglich* sind. — Wo übrigens eine Orgel den Gesang begleitet, oder vielmehr hebt und trägt, da kann sie auch bei jeder Stanze schon durch den ersten Ton oder Akkord in jeder Stanze verhindern, daß die Gemeinde aus dem richtigen Tone falle. Vermag aber der Vorsänger bei Leichen- und Grabgesängen den Choral ohne Zwischenspiel zu leiten, so vermag er es auch in der Kirche.

Indem sich nun das angebliche Bedürfniß der Zwischenspiele nirgends zeigt, wird die Entbehrlichkeit und Zwecklosigkeit derselben von selbst klar.

3) Nun fragt sich weiter: *Kann man die Zwischenspiele nicht wenigstens als zulässig betrachten? oder sind sie ganz und gar verwerflich?* — Gegen die Zulässigkeit und für die Verwerflichkeit der Zwischenspiele sprechen, außer der soeben erwähnten Zwecklosigkeit derselben, noch andere wichtige Gründe.

In neuerer Zeit erschienen von Meistern und Stümpern eine Menge *Muster* von Zwischenspielen. Ganze Choralbücher wurden damit ausgestattet. Schon hieraus möchte man wenigstens auf die Zulässigkeit derselben schließen wollen. Aber wie sind die allermeisten beschaffen? Sie sind figurirt, bestehen auch öfters aus Rouladen, und athmen überhaupt einen ganz andern Geist und Charakter, als der Choral selbst. Dieser schreitet in würdevollem Ernste langsam einher; jene dagegen hüpfen und springen zwischen die Stanzen hinein, bald taktlos, bald im tempo andantino bis furioso, je nachdem es der Organist mag oder vermag. In welchen Musikstücken kommt wohl etwas Aehnliches vor? Zudem ist der Sinn und Charakter des Chorals ein *geistlicher*, der der gewöhnlichen Zwischenspiele aber, und namentlich auch der als Muster erschienenen, ein *weltlicher*. Sollten nun diese Muster und ihre Nachbildungen als zulässig erklärt werden, so würde man damit behaupten: nur im Choral, diesem wesentlichen Theile des evangelischen Gottesdienstes, ist gestattet, daß alle möglichen Tempi, sowie auch geistlicher und weltlicher Sinn regellos und bunt gemischt mit einander abwechseln. (Nicht mit Unrecht äußerte ein gewisser Organist, der auf den Ruhm eines Zwischenspielers bereits verzichtet hatte: daß ihm die gewöhnlichen Zwischenspiele vorkommen, wie wenn zwischen die ernsten Reden eines Weisen ein Harlekin seine Possen und Narrheiten anbrächte.)

Wollte man, um die Zulässigkeit der Zwischenspiele zu vertheidigen, anführen, daß sogar *berühmte* Orgelspieler (Rink rc.) selbst sie gebilligt, in Mustern bekannt gemacht und in ihren eigenen Vorträgen auf der Orgel vorgebracht haben, so ist dagegen zu erinnern: Virtuosen im Orgelspiele sind darum nicht auch vorzügliche Choralspieler; mehrfältig zeigt sich sogar das Gegentheil. So waren Wieland, Göthe und Schiller große Dichter, gleichwohl findet sich, und zwar mit Recht, keines ihrer Gedichte in unsern Kirchengesangbüchern. Sie waren nicht Dichter *geistlicher* Lieder. — Der Choral ist eine besondere, ja abgesonderte Abtheilung in dem großen Kunst- und Lustgarten der Musik; *der Choral will geistlich gedichtet, gespielt und gerichtet* (judicirt) *seyn*. Ist es doch, als ob der gute Genius des Chorals nur kurz vor, während, und noch einige Zeit nach der Reformation majestätisch durch Deutschland geschritten wäre, um sodann auf immer zu entfliehen! — Der große Componist Graun, der Schöpfer des unvergleichlichen Oratoriums: der Tod Jesu, er, dem der innere Beruf eines geistlich-musikalischen Dichters nimmermehr abgesprochen werden kann, er hat es doch nicht gewagt, zu den Chorälen, die in seinem Oratorium vorkommen, auch die Melodieen zu dichten, sondern hat dazu alte, schon vorhandene Kernmelodieen gewählt. Vom nächsten besten Organisten sollte denn nun zu erwarten seyn, daß er im Stande sey, jederzeit Zwischenspiele zu ersinnen, in welchen der der Melodie und dem Liede angemessene Geist herrscht?? —

Und da überhaupt die Zwischenspiele durch vieljährige Observanz sich eine Art Verjährungsrecht erworben, die Orgelspieler und Zuhörer aber hierdurch in den Zustand

einer gewissen Verblendung (eigentlich Betäubung) versetzt haben, so daß ihnen die Unziemlichkeit dieses altergebrachten Modeartikels gar nicht zum Bewußtseyn kommt, geschweige denn auffällt, so kann auch darum die vorgebliche Auctorität selbst großer Orgelspieler nicht als Grund der Zulässigkeit der Zwischenspiele gelten. Von Herkommen und Mode sind auch große Geister vielfältig eingenommen worden. Man betrachte nur an manchen Portraits des vorigen und vorvorigen Jahrhunderts die Trachten, Perücken, Bärte rc. Warum sollen wir bloß im Choralspiele das Perückenzeitalter mit seinen Schnörkeln beibehalten wollen?

4) Wenn denn Zwischenspiele der bisher üblichen Art nicht einmal zulässig sind, sind es vielleicht Zwischenspiele anderer und welcher Art? — Schon oben ist angedeutet, daß man die etwa zulässigen Zwischenspiele nicht den bisherigen gewöhnlichen Orgelspielern ablernen, ferner, daß man nur eine gewisse Art derselben wählen dürfte. Da es nämlich ein offenbarer Mißstand ist, wenn Zwischenspiele in einem anderen Tempo und Geiste vorgetragen werden, als in dem Choral herrschenden, so ergiebt sich von selbst, daß die etwa zulässigen Zwischenspiele nur dem reinen Satze gemäß und choralartig seyn müßten. — Es ist leicht einzusehen, daß solche Zwischenspiele nur aus Akkorden bestehen dürfen, und sich oft nur auf einen einzigen beschränken können, selten aber mehr als zwei Akkorde erfordern, und daß sich auf diese einfache Weise alle nöthig erachteten Einleitungen bewerkstelligen lassen.

Am zulässigsten erscheinen diese Zwischenspiele beim Uebergange von einem Verse zum anderen. Allgemein ist bisher eingeführt und hergebracht, daß auch bei diesem Uebergange nicht länger inne gehalten wird, als bei den Uebergängen von einer Stanze zur anderen. Dieß ist aber der Natur der Sache offenbar zuwider. Der Sinn des Liedes sowohl, als die Melodie fodert beim Anfange eines jeden Verses auch einen längeren Absatz oder Ruhepunct, als zwischen den einzelnen Stanzen. (Wenige Fälle, wo nämlich im Texte sich ein Satz in den folgenden Vers hinüberzieht, machen eine, übrigens in jeder Beziehung ungeschickte Ausnahme.) Dieser längere Absatz wird auch den Singenden als Erholung zum Athemschöpfen dienlich, und zugleich für die während dem Gesange Ankommenden ein Mittel, die Stelle, die eben gesungen wird, desto leichter aufzufinden. Daher sollte dieser längere Ruhepunct zwischen den Versen allgemein eingeführt werden. Auch hierbei werden wenige Akkorde ausreichen.

5) Durch gänzliche Abschaffung der bisherigen Zwischenspiele entstünde noch der besondere Vortheil, daß von der der Andacht gewidmeten Zeit, die auf gedehnte Zwischenspiele verwendet wurde, nicht mehr so viel verloren ginge, und also auch in der nämlichen Zeit, die bisher für den gottesdienstlichen Gesang gewidmet war, mehr gesungen werde; endlich, daß die dem Gesange gewidmete, oft ungebührlich lange Zeit wenigstens um Etwas, und ohne Beeinträchtigung des Gesungenen, vermindert würde.

Das ganze Ergebniß vorliegender Abhandlung läßt sich nun in Folgendes kurz zusammenfassen:

1) Im Choral sind Zwischenspiele keineswegs etwas Wesentliches.

2) Zwischenspiele sind nicht nothwendig, sondern entbehrlich.

3) In ihrer bisherigen Art sind Zwischenspiele verwerflich.

4) Zwischenspiele sind bloß beim Uebergange von einem Verse zum anderen zulässig, und auch hier nur in choralartiger Form.

5) Sämmtliche Zwischenspiele zwischen den Stanzen sind abzuschaffen, ja zu verbieten.

Anhang.

1) Vorstehendes wird die meisten Gegner unter den Organisten finden. Zu Beurtheilung desselben muß man daher Unbefangene beiziehen.

2) Unter den Einwendungen wird am häufigsten die vorkommen: daß die Abschaffung der Zwischenspiele, wenigstens Anfangs, großes Aufsehen in den Gemeinden erregen, und die öffentliche Andacht stören werde. — Allein abgesehen davon, daß die hier und da hierüber bereits gemachte Erfahrung das Gegentheil lehrt, so wäre auch diese Störung, wo man sie befürchtete, mit einiger Vorsicht und etwa auf folgende Weise leicht zu vermeiden: man fange die Abschaffung der Zwischenspiele damit an, daß in jedem Verse nur Ein Zwischenspiel ausgelassen werde. Ist dies einigemale geschehen, lasse man in jedem Verse zwei Zwischenspiele aus, und fahre so fort bis zum letzten. So wird die Gemeinde, fast ohne zu wissen, daß und wie, also auch ohne Aufsehen und Störung, dieser Verbesserung theilhaftig werden.

3) Statt mit Zwischenspielen ist nun der Ruhepunkt nach jeder Stanze blos mit dem Schlußtone (vielleicht auch mit dem vollen letzten Akkorde) der Stanze von Seiten der Orgel auszuhalten. Hierdurch wird theils die Feierlichkeit des Ruhepunkts gehoben, theils eine gänzliche Leere zwischen den Stanzen vermieden.

4) Endlich sind Diejenigen, welche auf Anwendung der Zwischenspiele dennoch beharren wollen, noch vor dem Unfuge zu warnen, der mit dem unterhalben sogenannten Leittone getrieben wird. Sie bedenken oder wissen nicht, daß der Leitton bald ein oberhalber, bald ein unterhalber, bald ein ganzer, bald ein halber seyn muß. Ohne Rücksicht hierauf platzen sie mit ihrem unterhalben Leittone, der zum folgenden Tone jedesmal nur einen halben Ton ausmacht, oft als mit einem wahren Heultone zwischen die Stanzen hinein. Diese widerliche Manier konnte man vor kurzer Zeit, und kann man noch in vielen Städten und auf dem Lande hören. Besonders scheinen die jüngst gebildeten Organisten Anhänger und Liebhaber dieses großen Mißgriffs, so wie auch der klingklangvollen Choralmelodien Knecht zu seyn.

Nachschrift.

Vorstehender Aufsatz ward schon im vorigen Spätjahre gefertigt. Eine schwere Krankheit verhinderte den Verfasser bisher, seine verbessernde Hand daran zu legen.

Während er nun dieses thut, liest er in der Dorfzeitung die erfreuliche Nachricht: daß in dem seine höhere Erleuchtung auf mehrfältige Weise beurkundenden Großherzogthum Baden sämmtliche Zwischenspiele streng verboten seyen. Dieß hält den Verfasser von Veröffentlichung seiner dargelegten Ansicht nicht nur nicht ab, sondern bewegt ihn vielmehr, diese Veröffentlichung zu beschleunigen, in der Hoffnung, daß diese Ansicht, da sie bereits eine so große Autorität für sich hat, desto allgemeineren Anklang finden werde.

Nachschrift von Dr. Bretschneider.

Dem, was der Hr. Verf. hier über Zwischenspiele gesagt hat, muß ich nach meinen Erfahrungen im Ganzen beistimmen. Die Herren Organisten treiben damit oft Unfug, verlängern den Gesang ohne Noth, und machen nicht selten durch das Buntkrause ihres Zwischenspieles die Gemeinde mehr irre, als daß sie den Gesang derselben leiten sollten. Das Zwischenspiel kann keinen anderen Zweck haben, als die Gemeinde zum richtigen Treffen des nächstfolgenden Tons zu leiten. Dazu bedarf es nur einige Töne; meistens aber ist diese Hinleitung ganz unnöthig, und die Zwischenspiele sind also in der Regel entbehrlich. Doch sie ganz und unbedingt zu verbieten möchte ich nicht rathen. Es gibt nach meinem Gefühle und meinen Erfahrungen zwei Fälle, wo sie trefflich wirken, wenn sie zweckmäßig und mit Gefühl gemacht werden, nämlich bei Gesängen der Trauer und Wehmuth, und bei Gesängen im Tone der Freude und des Jubels. Im ersten Falle ist das sanft klagende Zwischenspiel eine Potenzirung der Wehmuth, im letzteren das in kräftigen Akkorden fortbrausende Zwischenspiel eine Potenzirung des Jubels, die sehr erregend auf das Gefühl wirkt. Man sollte daher die Zwischenspiele in der Regel weglassen, aber sie bei solchen Gesängen, die vorzugsweise ein Gefühl anregen sollen, beibehalten. Ganz ohne Streit aber ist die Gewohnheit, bei jeder Reimsylbe, wo der Rhythmus einen Einschnitt macht, ein Zwischenspiel anzubringen, langweilig, den Gesang aufhaltend, das Verständniß störend, und daher nicht nur eine unnütze, sondern eine wirklich fehlerhafte Gewohnheit. Wenn z. B. in dem schönen Abendmahlsliede von Klopstock:

Die dein Kreuz in jenen Tagen
Der Märtyrer dir nachgetragen,
Vertießen oft das Bundesmahl,
Um vorm Blutgericht zu stehen,
Und mit dir in den Tod zu gehen,
Mit Freuden in des Todes Qual.

wo die Construction bis zur sechsten Zeile fortgeht, der Organist bei jedem Reimende ein gewöhnliches Zwischenspiel macht, so ist das sinnstörend, allen Zusammenhang zerreißend und dem Gefühle ganz unleidlich. — Dagegen in Luther's kräftigem Gesange:

Mitten wir im Leben sind
Von dem Tod umfangen.
Wen suchen wir, der Hülfe thut,
Daß wir Gnad' erlangen?
Das bist du, Herr, alleine!

sich von selbst nach umfangen, erlangen und alleine ein Ruhepunkt darstellt, wo ein zweckmäßiges Zwischenspiel gewiß an seinem Orte ist. Man sollte daher die Zwischenspiele da, wo der Sinn nicht aus ist, ganz weglassen; da aber, wo der Sinn im Texte sich abschließt, sie gestatten. Nur müßten aber auch da die Zwischenspiele nicht in künstlich verzierten, oder etwa in kanonisch behandelten Figuren, sondern nur in einer einfachen oder zweifachen Reihe von Tönen bestehen. Vollgriffige Zwischenspiele in vollen Harmonieen dürften nur beim Jubelliede passend seyn. Freilich muß da der Organist das Lied vorher durchlesen und das Gesangbuch neben dem Choralbuche haben; aber welcher Organist, dem es um sein Amt zu thun ist, wollte nicht gern diese Mühe über sich nehmen und durch geschickte Ausführung der Orgelbegleitung seinen Geschmack bewähren und seinen Beitrag zur Erbauung der Gemeinde geben?

Correspondenz.

(Schluß.)

Leipzig, im März 1841.

Es ist wahr, und jeder Unpartheiische muß zugeben, daß in dieser Beziehung unser Gewandhaus-Orchester unter Mendelssohn's mehrjähriger Leitung zu einer Achtung gebietenden Gediegenheit sich herangearbeitet hat; indessen was es ist, was es leistet — man gehe nach Cassel, Frankfurt, München, Stuttgart, oder gar hinauf nach dem Norden, nach Dresden, Berlin u. s. w.; höre dort die Orchester im Theater und Concert; lasse sich — wie ich gethan habe — die Repertoirs mittheilen, und wer sich selbst nicht mehr belügen will, dem wird es ergehen, wie mir es ergangen. Welche wunderbare Kräfte und Mittel traf ich in einigen der genannten Städte vereinigt; „ach! — dachte ich — du gutes Leipzig, könnte ich in deine Mauern gleich dies Regiment von Heroen versetzen, wie würdest jauchzen und entzücken du bei deiner Liebe, und diese Liebe, dieses Publikum da — dachte ich freilich manchmal mitleidsvoll auch weiter — sitzt so andächtig still und stumm! ist das Gewohnheit des Großen, wie bei uns Gewohnheit großer Erinnerung, oder duldet ein tieferes Gemüth nicht äußere Regung?" — In München — Lachner, Bärmann, Moralt, Stunz, Aiblinger, Faubel und noch andere; in Stuttgart — Lindpaintner, Molique, Bohrer, Schunke, Neukirchner *) u. s. w.; — in Dresden — Reissiger, Morlacchi, Lipinski, Schubert, Kummer u. s. w. — wen hat Leipzig diesen Größen gegenüber zu stellen? — genau genommen Niemand als Mendelssohn und David. Hieraus mögen Sie die an Anbetung fast gränzende Verehrung sich auch erklären, mit welcher jeder Mund hier den Namen Mendelssohn ausspricht. Daß eine Putzmacherin ihre Concerthauben neuerer Facon „Mendelssohns-Augen" getauft hat, ist eben so charakteristisch als

*) So weit wir erinnern, lernte unser Correspondent auch den ausgezeichneten Hoboisten Reinhardt, den Flötisten Krüger, Cellisten Poch, Violinisten Baenbeck näher kennen.

Anm. der Red.

lächerlich. Die einzige wahrhafte Größe, welche wir besitzen, ist Mendelssohn: sollen wir als das Einzige, was uns geblieben oder wieder geworden von alter Wahrheit, nicht verehren als ein Kleinod und festzuhalten suchen mit allen Mitteln?! — ich meine, und um so mehr zwar, je wahrhaftiger groß der Name dasteht auch in der größeren Kunstwelt. Glauben Sie aber nicht, als begreife Mendelssohn seine Stellung nicht; ihm liegt eben so weit ein Verkennen unsers Standpunktes fern als ein Ueberschätzen seiner selbst, und wer Anderes ihm Schuld giebt, kennt ihn nicht und thut Unrecht. Eben daß Mendelssohn Wahrheit mit aller Macht dem Scheine geben möchte, und unablässig daher an Veredlung der ihm beigegebenen Kräfte nach allen Seiten hin arbeitet, — eben dies überzeugt mich von der Richtigkeit meiner Ansicht, wie es mehr denn sein großer künstlerischer Werth fast Achtung und Verehrung vor dem Manne mir einflößt. Nur ist Mendelssohn zu klug, auszusprechen in dieser Hinsicht, was sich selbst wohl jede Minute er gesteht, da es ohnfehlbar ihn im Erreichen seines schönen Ziels hindern müßte. Der Musiker bedarf des Künstlerscheines, soll je er zur Künstlerschaft gelangen. Das weiß Mendelssohn eben so gut, als er eben deshalb den Schein eines Antheils an den publicistischen Partheimachereien sich giebt, ohne in Wirklichkeit auch nur mit einem Blicke auf dies kleinliche Journal-Treiben aus seiner Höhe herabzuschauen. Diese Bemerkung könnte leicht mich zu einer Vergleichung unserer *intellectuellen* Kräfte auch führen; doch unterlasse ich solche, aus mancherlei Gründen, zu welchen Jedermann indessen eher den völlig entgegengesetzten als *den* zählen möge, als fürchte ich, hier die Ungerechtigkeit meines Vorwurfs selbst eingestehen zu müssen. Dr. *Fink*, Redacteur der allgemeinen musikalischen Zeitung, hat viele und schöne Kenntnisse, wie überhaupt er ein wissenschaftlich gründlich gebildeter Mann genannt werden muß, dem zum Weiterstudium auch die nöthigen scientivischen Mittel nicht fehlen, aber — wie lautet das Sprichwort? — „eine Schwalbe bringt noch keinen Sommer!" und „Fledermäuse sind noch keine Schwalben, so heftig sie auch mit den Flügeln schlagen!" — Die mancherlei Schlüsse, die sich von selbst gleichsam daran anknüpfen, mögen Sie und Ihre verehrlichen Leser selbst machen, ich denke nur mit Betrübniß an die Folge, die der Glaube an solche Unfehlbarkeit haben kann.

Doch ich wollte unsere Kunst-Aristokratie ja nicht blos im Großen, sondern im *Kleinen* auch, und in Betreff ihrer schädlichen Wirkungen sie nicht blos nach Außen hin, sondern *auf dem Platze* auch zeigen. Wende zu dem Ende ich mich zu dem Verhältnisse, in welchem jene einzigen hervorhebenswerthen beiden öffentlichen musikalischen Anstalten, die *Gewandhaus-Concerte* und die Gesellschaft „Euterpe" zu einander stehen, welche letztere ihre Concerte in dem großen schönen Saale der Buchhändler-Börse zu geben pflegt. In den ersteren, den Gewandhaus-Concerten, wirkt das eigentliche Stadt-Orchester, an dessen Spitze Mendelssohn steht; die Euterpe muß ihre Orchestermittel so gut als möglich zusammenleihen und hatte für diesen Winter den Holländer *Verhulst*, der eigentlich hierher gekommen war, um bei Mendelssohn noch zu studiren, zur Leitung derselben erwählt. Demnach stellt das Orchester des Gewandhauses allerdings sich weit reicher, darstellungsfähiger, „vornehmer" heraus, und seine Concerte vermögen höheren Bedingungen zu genügen; indeß läßt sich doch das Streben der Gesellschaft „Euterpe", einen edleren Sinn für Musik auch in der niederen Gesellschaft zu verbreiten, nicht verkennen, und zu dem Ende stehen ihre Leistungen häufig denen des Gewandhauses schlechterdings nicht nach; aber wenn ich Ihnen beschreiben könnte, möchte oder sollte, wie „vornehm" demungeachtet Gewandhaus auf Euterpe *in der öffentlichen Meinung* herabsieht, Sie würden glauben nicht allein an eine Kunstaristokratie, wie geschildert, sondern glauben selbst, daß überhaupt die Kunst bei uns nur cultivirt und frequentirt werde etwa wie das Theekränzchen der Frauen, das man nicht etwa besucht um der Vortheile der Gesellschaft und des Austausches willen, sondern lediglich weil es zum „Ton" gehört, so unrecht Sie darin wieder hätten. Die Gewandhaus-Concerte bringen in der Regel das Beste und Größere, was ältere und neuere Kunsterzeugniß bietet, d. h. so weit die Mittel der Darstellung es zulassen; die Euterpe muß, beschränkter noch in den Mitteln, die Saiten etwas tiefer und schlaffer spannen; aber dadurch nun, daß der vermögliche „vornehme" Kaufmann und Angestellte es unter seiner Würde hält, die Euterpe-Concerte zu besuchen, entgeht ihm sowohl mancher Musikgenuß, der seiner Bildung weit angemessener wäre, als dem schlichten Bürger, der blos in dem Euterpe-Auditorium seinen Platz haben soll, die Gelegenheit genommen wird, zu einem höheren Grade von Kunstanschauung sich aufzuschwingen. Ich hatte diese wahrhaft kastische Kunststimmung, die ich wahrlich nirgends auch in einem so hohen und nur zu offen sich aussprechenden Grade angetroffen habe, für einen der giftigsten Würmer, der an der Leipziger Kunstcultur nagt. Mag er geboren worden seyn zu einer Zeit, in welcher ein dünkelhafter Romanticismus von Außen her uns aufgebürdet werden, und in der Politik so gut wie im gesellschaftlichen Leben, und hier wieder nicht minder denn in der Kunst und Literatur allerhand Rivalitäten dann hervorrufen sollte, die zu Aergerlichkeiten aller Art nothwendig führen müssen.

Eins übrigens hat Leipzig, worin manche andere, selbst größere und mittelreichere Stadt es überragt, nämlich das *regere öffentliche Kunstleben*, so gedrungen ich augenblicklich auch wieder zusetzen muß, daß selbst dieser Vorzug weniger auf inneren, denn blos äußeren Motiven beruht und daher an sich auch mehr ein äußerer denn innerer ist. Vergrößert — sagte ich vorhin — hat sich der Markt; doch wird Niemand wohl leugnen, daß der eigentliche deutsche Stapelplatz wie für den Buch- so auch für den Musikalien-Handel immer noch Leipzig geblieben ist. Sind unsere Verlagshandlungen *Härtel*, *Hofmeister*, *Kistner*, *Peters*, *Schuberth* und die übrigen nicht auch mehr die einzigen und thätigsten überhaupt, so sind sie zusammen doch die zahlreichsten auf *einem* Platze, und indem ihre Wirksamkeit begreiflich das Bedürfniß für diesen einen Platz weit überragt und dennoch auch an diesen einen Platz sich knüpfen will, läßt

sich denken, wie dieselbe in natürlicher Folge auch einen bedeutenden Einfluß auf ein größeres bewegteres Leben in der Musik überhaupt hier übt, ohne daß das Publikum, daran gewöhnt, sich des Einflusses eigentlich bewußt wird. Um ihre Compositionen auf den Markt gleichsam zu bringen, beeilen die Virtuosen und Künstler allen Standes und aller Art sich, hierher zu kommen und Concerte zu geben. Sie wissen, daß hier mehr denn irgendwo Verleger ihren Produktionen anwohnen und von da bis zur öffentlichen Versteigerung, wie nirgends sie möglich, ist kaum ein Schritt. Doch denkt in seiner Eitelkeit weniger das Publikum daran; deutet solche Eile vielmehr als ein Zeichen des Vertrauens in seinen Geschmack, und wer mag sich wundern, wenn wir öfters gradezu in Journalen lesen, dieser oder jener Virtuos, Componist ꝛc. habe seine „Feuerprobe“ in den Gewandhaus-Concerten bestanden? — Ist der Handel geschlossen, so ist auch Nichts natürlicher mehr, als daß der Verleger allen Einfluß anwendet, dem oft theuer erstandenen Werke Eingang zu verschaffen, und wer kann und mag sich wundern, wenn er von Leipzig aus die Compositionen und andere Erzeugnisse mit ihren Erzeugern bis in den dritten Himmel erhoben hört, an denen das Publikum ein Paar Meilen von hier wenig oder gar nichts sonderlich Verdienstliches findet? — — Sie sehen, ich komme damit auf meinen ersten Punkt zurück, und in Wahrheit ist es die hier herrschende Kunstaristokratie auch wieder, die selbst diesem äußeren regeren Kunstleben sowohl zum Stützpunkt als zur Folge dient, und die von dieser Seite her nicht minder die nachtheiligsten Wirkungen nach Innen wie nach Außen äußert; nach Innen, indem sie manche Halbheit in der Meinung zur Ganzheit erhebt, und nach Außen, indem sie den Glauben daran verbreitet. Lassen Sie mich, um den Satz näher und überzeugender zu beweisen, aber auch zu einigen Einzelnheiten übergehen, wobei Sie mir indessen alle Namen, soweit thunlich, zu verschweigen erlauben.

Der Rheinlieds-Schwindel mußte bei solch' reger musikalischer Aeußerlichkeit Leipzig eher mehr als weniger denn jede andere Stadt ergreifen. Den Pilsen gleich schossen die Compositionen dieses Liedes auf unserm Boden auf. Das hätte nun weiter Nichts auf sich gehabt, aber daß unser Publikum auf Antrieb einiger junger Musiker sich anmaßen mochte, zu gewissermaßen einer musikalischen Synode sich aufzuwerfen und in einer wahrlich höchst sonderbar angestellten Censur diejenige der Compositionen zu bestimmen, welche fortan deutsches Nationallied seyn solle, — solch' Unterfangen war sicher doch ein Zeichen der Zeit! — Sie hätten Mendelssohn bei dieser Gelegenheit sehen sollen! — Doch das Possierlichste: das Lied, welches den Preis davon getragen hatte und sonach von unserm Publikum den aristokratischen Stempel deutscher Nationalität erhalten, wollte nirgends weiter ein gleiches Glück erringen und bei der nächsten Wiederholung schon selbst denjenigen nicht mehr recht gefallen, die bei der ersten Censur ihm ihre Stimmen gegeben hatten.

Es ist bekannt, daß alle Jahre eine eigene Sängerin für unsere Concerte im Gewandhause engagirt wird. Dem Director Mendelssohn muß nachgesagt werden, daß er alle erdenkliche Mühe sich giebt, jedesmal ein eben so passendes als ausgezeichnetes Talent für diese im Ganzen doch wenig dankbare Stelle zu gewinnen. Indeß müssen die Honorarbedingungen und übrigen Vortheile, welche wir dabei zu bieten vermögen, unsere Ansprüche eben so sehr herabstimmen als jene Bemühungen bedeutend erschweren. Gleichviel — — unser Loos ist stets das glücklichste! — In diesem Jahre war uns dies bereitet durch ein Fräulein Schloß, aus der Rheingegend stammend. Die Dame ist eine recht wackere Concert-Sängerin mit nicht gewöhnlichen Mitteln, aber als Künstlerin unbedingt noch ohne alle Bedeutung und Anfängerin. Nichts desto weniger hat Publikum und Kritik einen Stern erster Größe darin gesehen, und war sie dieser noch nicht, als sie zu uns kam, so hat unsre Aristokratie ihr gleichwohl diktirt, solcher bei uns zu werden, da „das Beste immer Leipzig beschieden seyn muß.“ Welche Folgen solche Ueberschätzung, die im einzelnen Falle hier Norm für alles Uebrige abgeben mag, sowohl für die Künstlerin selbst, die jetzt in ihre Heimath zurückkehrt, als das musikalische Publikum überhaupt und dann in dritter Hand auch für unser Ansehen und unsern von Alters so wohl erworbenen Ruf ferner haben kann und muß, darf ich nicht wohl erst auseinander setzen.

Unsere Gewandhaus-Concerte gelten dem Leipziger als unvergleichbar, als ohne ihres Gleichen. Den Irrthum, in welchem er sich befindet, habe ich Eingangs schon angedeutet. Als einen besondern Vorzug pflegt er an denselben aber zu rühmen, daß sie immer das Neueste, und von dem Aelteren das Beste bringen; und auch das ist wahr, besonders was den letzten Punkt betrifft, wovon namentlich die sog. historischen Concerte, welche Mendelssohn von Zeit zu Zeit veranstaltet, Zeugniß geben; allein was den ersten Punkt betrifft, so ist das Neueste nicht immer auch das Beste, und ich habe so eben vorhin schon auf ein Verhältniß aufmerksam gemacht, welches nicht allein das Neueste uns zuführt, sondern auch das Mittelmäßige unter dem Neuesten als etwas Vorzügliches gelten lassen muß. Oder möchte man den Einfluß zu bestreiten wagen, den ein solch' ausgebreiteter Musikverlag, wie hier, auf Publikum, Concert und Künstler zu üben vermag? — Ich habe Virtuosen und Compositionen hier gehört, die wahrlich an vielen andern Orten kaum ein Zeichen des Beifalls sich errungen haben würden: sie standen in irgend einer Berührung mit dem hiesigen Verlag, und ihr Succeß war ein eclatanter, und ward als solcher hinaus posaunt in alle Welt, wo man sich nach der Hand dann unverzeihlich betrogen fühlen muß. Das Umgekehrte war nicht seltener wohl der Fall. Man nenne mir, dem öffentlichen Urtheile nach, unter den Leipziger Musikern auch nur ein mittelmäßiges Talent, und — —.

Damit empfangen Sie ein Bild unsers musikalischen Lebens. Ich zeichnete flüchtig, nur in Skizzen, aber wahrlich ohne Bitterkeit, nicht ohne die beste Absicht, wahr zu seyn. Stehe ich doch in materieller Hinsicht jenem Leben auch zu fern, als daß ich nicht solche Absicht hegen dürfte. Was wirklich Gutes wir haben, wird Ihnen, daraus zu entneh-

men, eben so wenig schwer werden, als Sie das Schlimme begreifen, das ich mir selbst damit gewissermaßen vorwerfe, ohne indeß es ändern zu können. Ich gebe uns einer Kunstaristokratie Schuld. In sofern solche, gleich dem Geiz in der Gesellschaft, in der Musik die Wurzel alles Uebels seyn und werden kann, scheint der Vorwurf hart, aber ob er unbillig ist —? — Jedenfalls war seine Oeffentlichkeit um der Warnung willen nicht unbillig, und jedenfalls bin ich der Meinung, daß, wenn man uns Leipzigern die geistige oder besser: intelligible Herrschaft in der deutschen Kunstwelt zu entreißen vermöchte, da wir die materielle doch wohl nicht mehr verlieren können, oder wenn man wenigstens bei uns das geistige Regiment von dem materiellen zu trennen vermöchte, dies von eben so großem Nutzen für die Musikkultur im Großen seyn würde, als die Trennung der Justiz von der Verwaltung im Staate. Abhängigkeit unter jenen beiden Regimen bringt allemal Täuschung hervor; Täuschung aber so überallhin, wie hier sie mir statt zu finden scheint, ist offenbar ein langsam tödtendes Fieber. Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich in der Ansicht lebe, daß mein alter Freund Rochlitz, als er noch das geistige Ruder in der Hand hatte, eben dahin zu arbeiten suchte, da absichtlich er die Intelligenz stets in ein gewisses gefälliges, unterhaltendes Gewand zu hüllen verstand, das für den Laien übelg blieb und ihm die Lust benahm, dort sich anzumaßen, was ihm nicht zukommt, und da seine Stellung und sein Charakter auch eine mindere Abhängigkeit zu dulden vermochte; aber seit Jahren schon lebt er allem Antheil an den öffentlichen Gestaltungen fern, und ich glaube, daß die Betrachtungen, welche im Stillen er anstellt, ihm nicht sonderliche Lust auch dazu noch machen.

Ueber Oper schreib ich Ihnen nicht; über die Musik in unsern Kirchen insbesondere theile ich Ihnen vielleicht später einmal meine Ansichten mit, jedoch im Voraus schon versichernd, daß Sie Alle im Süden und Norden, Osten und Westen dort, auch in dieser Richtung schlechterdings keine Ursache haben, mit neidischem Auge nach uns herüber zu schauen.

Crs.

Feuilleton.

I. Miscellen.

(Professor Schad Cammer-Pianist). Se. Hochf. D. der regier. Fürst von Hohenzollern-Hechingen haben den Professor des Fortepiano am Conservatorium zu Genf, Hrn. J. Schad, zu Höchst Ihrem Cammer-Pianisten gnädigst zu ernennen geruht. Hr. Schad ist in Wahrheit ein ausgezeichneter Pianist, wie überhaupt ein bedeutendes Musiktalent. Seine Art und Weise der Instrumentenbehandlung ist jene der sogen. neuromantischen Schule oder wie sie Chopin und Liszt gegründet haben, und was technische Kräfte anbelangt, dürfte er schwerlich von einem der neueren Virtuosen von Ruf übertroffen werden; wäre dies der Fall in eigentlich künstlerischer Beziehung, so dürfte der Grund davon in einem Contraste liegen, in welchem Schad als Virtuos mit sich selbst als Musiker zu stehen scheint, als welchen letzteren es nämlich unverkennbar zu einer ganz andern, edleren Richtung ihn hintreibt, den als ersteren er genommen. Vor der Hand wird der noch junge, vielgebildete, interessante Mann eine Reise nach Wien machen, vielleicht weniger um sich hören zu lassen, denn andere vortheilhafte Verbindungen anzuknüpfen.

II. Desserts.

(Noch eine Rheinliedsmelodie). Welch' ungemeine Mühe unsere Componisten und Verleger sich gegeben haben und in der That noch geben, dem Becker'schen Rheinliede eine nationale Melodie zuzutheilen, ist in Wahrheit merkwürdig. Kein Mittel blieb unversucht, und je mehr man sich abquälte, desto weniger konnte die Vergeblichkeit überraschen, da dem Liede augenscheinlich alle eigentliche Nationalität abgeht und es blos ein wirksames, dankenswerthes Gelegenheitslied ist, das wir immerhin singen mögen und singen sollten, da in seiner Tendenz es wirklich ein nationales Gefühl in uns aufregen und wach erhalten muß; aber wenn der Dessauer Marsch, Claudius' Weinlied, oder gar jetzt eine Beethoven'sche Originalmelodie dazu vorgeschlagen werden, so dürfen wir, und zumal die sanftbullenden Soldaten, auch wohl eine alte Bayrsche Reiterliedsmelodie einmal versuchen, wornach das Lied also lautete:

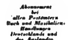
Sie sol-len ihn nicht ha-ben den frei-en deutschen Rhein, (Camerad!) Ob sie wie gier'ge Raben sich heiser darnach schrein! So lang er ruhig wallend sein grünes Kleid noch trägt (Auf mein Wort!) So lang ein Ruder schallend in sei-ne Wo-ge schlägt

Gesteh' ich's aber: auf den Einfall, das Lied nach dieser Melodie zu singen, kam ein kleiner achtjähriger Knabe, der auch den Zusatz „Camerad! rc." nicht weggelassen haben will.

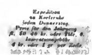
(Duprez ladet den Herzog von Nemours zu Ball). Der „Temps" schreibt aus Paris: der Sänger Duprez, der Rothschild der großen Oper, trieb die Carnevalsfreiheit so weit, daß er den Herzog von Nemours zu einer Soirée einlud. Der Prinz ließ sich höflichst entschuldigen und schreiben, daß er keine Zeit habe, auf den Ball zu kommen, da er nach Afrika gehen müsse.

Musikalien-Anzeiger.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.
Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. **Nr. 15.** 15. April 1841.

Meine Ansichten über den allmähligen Verfall der Musik, die Ursachen desselben, und die Mittel, seine Fortschritte zu hemmen.

So viel Wahres und Gründliches in diesen Blättern schon über den Verfall der Musik gesagt worden ist, scheint mir doch der so wichtige Gegenstand noch keineswegs erschöpfend und hinreichend allseitig beleuchtet zu seyn; vielmehr kömmt es mir vor, als hätte mancher sehr achtungswerthe und tiefer blickende Beurtheiler so manche mißtönende Saite absichtlich nicht berühren wollen, weil er durch ihren Uebelklang zu verletzen fürchtet. — Ein solches Zartgefühl mag im Allgemeinen sein Gutes haben; es hat aber im gegenseitigen Falle ganz gewiß auch den Nachtheil, daß man auf solche Weise das Uebel nie in seinem ganzen Umfange kennen lernt, über die wahren Grundursachen desselben in einer Art von Täuschung lebt, und folglich eine radikale Heilung nie bewerkstelligt werden kann.

Wenn es demnach ein aufrichtiger Verehrer der göttlichen Kunst der Musik unternimmt, seine Ansichten über den gegenwärtigen Betrieb derselben mit anständiger Freimüthigkeit kund zu geben, so mag ihn der rechtliche Zweck, den er dabei zu erreichen beabsichtigt, bei denjenigen entschuldigen, die allenfalls, aus was immer für Gründen, geneigt wären, diese Freimüthigkeit zu tadeln; denen aber, die mit ihm gleicher Ansicht sind, wird es ohnehin willkommen seyn, wenn ein so wichtiger Gegenstand ernst und umfassend besprochen wird! Den in vielen Tonwerken unserer Zeit sich leider oft fühlbar genug aussprechenden Mangel an hinreichend tiefem und gründlichem Studium der Harmonie, des einfachen und doppelten C o n t r a p u n c t e s, der Lehre des canonischen und Fugensatzes rc. rc. bezeichnen manche kenntniß- und erfahrungsreiche Männer als den wesentlichsten Grund des zunehmenden Verfalls der Musik! —

So gerne ich dieser Meinung in so fern beistimme, als durchaus nicht in Abrede zu stellen ist, daß sich in unserer Zeit nicht nur dieser Mangel an gründlichem und tieferem theoretischen Studium häufig zeigt, sondern derselbe auch nothwendig höchst nachtheilig auf den Zustand der Kunst der Musik einwirken muß; so kann ich doch hierin weder den e i n z i g e n noch den w e s e n t l i c h e n Grund des Verfalles der Tonkunst finden, da uns die Erfahrung belehrt, daß es zu allen Zeiten neben tief und gründlich gebildeten Tonsetzern auch flachere und weniger mit der Theorie Vertraute gegeben hat, deren mittelmäßigen Producte zwar manchmal sich einige Zeit hindurch geltend machen, aber nie die wahren Meisterwerke verdrängen oder auch nur in Schatten stellen konnten, welche wir noch heute als unsterbliche Erzeugnisse erhabener Genien bewundern. Gleichzeitig mit Händel, Sebastian Bach, Graun, Gluck, Mozart, Joseph Haydn und Beethoven gab es z. B. ein ganzes Jahrhundert hindurch auch noch viele andere ausgezeichnete Tonsetzer, aber auch Viele, denen eher das Prädikat eines Pfuschers als das eines Meisters gebührt hätte; aber die Tonkunst war diese ganze Zeitperiode hindurch dennoch in stetem Aufschwunge begriffen! —

Wenn demnach in unserer Zeit, wo es wahrhaftig auch noch nicht an tief und gründlich gebildeten Meistern in der Kunst fehlt, die Flachheit so sehr die Oberhand gewinnen kann, daß der stets zunehmende Verfall der Tonkunst sich gar nicht läugnen läßt, so scheint mir dies traurige Resultat nicht allein aus dem Mangel an gründlicher theoretischer Bildung der Musiker, vorzugsweise der Tonsetzer hervorzugehen, sondern es dürfte ein großer Theil der Schuld auch noch auf die nachstehend aufgezählten Verhältnisse unserer Zeit fallen. 1) Gänzliche Vernachlässigung jenes ästhetischen Studiums und psychologischen Nachdenkens, aus welchem allein die z w e c k m ä ß i g e Anwendung des in der eigentlichen Theorie Erlernten zur Erreichung einer, je nach den gegebenen Situationen oder Momenten, sicheren Wirkung hervorgehen kann. —

Die Theorie der Musik ist, wie jede andere Theorie, Verstandessache; während die Musik an sich Sprache des Gefühles und der Empfindung ist, und keine andere Aufgabe hat und haben kann, als den möglichst verständlichen und ergreifenden Ausdruck von Gefühlen und Empfindungen. Daraus allein schon sollte meines Erachtens die Nothwendigkeit einleuchten, daß nach dem völlig vollendetem Studium der eigentlichen Theorie noch ein weiteres, nämlich das der Anwendung der nun völlig zu Gebot stehenden Mittel zur Erreichung der verschiedenen, mit denselben erreichbaren Zwecke, folgen müsse. — Allein geschieht denn hierin in unserer Zeit das Nöthige? —

Während man in Beziehung auf die Wortsprache längst darüber einig ist, daß es, um Dichter oder Redner zu werden, nicht hinreichend sey, seine Ethymologie, Grammatik und Syntax der Sprache inne zu haben, sondern auch Rhetorik, Poetik und Logik studirt werden müssen,

scheint man dagegen in Beziehung auf die Tonsprache der völlig irrigen Ansicht zu huldigen, daß derjenige schon gleich als *Tondichter* auftreten könne, der seinen Curs der Harmonie, des einfachen und doppelten Contrapunctes, dann des canonischen und Fugen-Satzes nothdürftig, und leider nicht selten nur recht technisch und ohne in den eigentlichen Geist der Sache einzudringen, durchgemacht hat! als ob diese genannten Theile der musikalischen Theorie schon Alles erschöpften, was über die Tonsprache gelehrt werden kann, und es so gänzlich unnöthig wäre, dem ästhetischen Studium und psychologischen Forschungen über die so verschiedenartige Wirkung der Musik auf das menschliche Gemüth auch einige Aufmerksamkeit zu schenken!

Bei solchen Ansichten ist es kein Wunder, wenn nicht selten Werke entstehen, an denen weiter nichts als die technische Factur zu loben ist, denen aber entweder alle wahre und eigentliche Poesie fehlt, oder wo, wenn, auch mehr oder weniger poetischer Aufschwung vorhanden ist, es wenigstens an jener Klarheit und Ordnung, an jenem Organismus gebricht, welcher characteristische Eigenschaften eines wahrhaft gelungenen Kunstwerkes sind, und ohne welche es kaum möglich seyn wird, jene allgemeine und dauernde Wirkung auf das Gemüth der Hörer hervorzubringen, welche durch die ergreifende Macht der Tonkunst allerdings hervorgebracht werden kann und soll.

Betrachten wir z. B. nur den entscheidenden Einfluß, welchen Character, Fluß und Durchführung einer gewählten Melodie, dann Wahl der Haupttonart und die Ausweichungen in Nebentonarten auf die Ausdrucksfähigkeit eines Tonstücks ausüben, und wie leicht durch eine unzweckmäßige oder gar verkehrte Anwendung dieser Mittel ein solches ganz etwas Anderes als die eben darzustellende Empfindung oder Leidenschaft ausdrücken kann; so werden wir einräumen müssen, daß Kenntniß der Harmonie im engern Sinne, wie die Schule sie lehrt, und contrapunktische Gewandtheit, die durch Unterricht des Lehrers und eigene Uebung erworben werden kann, durchaus nicht hinreichen, um ausdrucksvoller musikalischer Darsteller von Gemüthsbewegungen und Leidenschaften zu seyn, und daher, da es ja doch nur ganz großen und auserwählten Genien gegeben seyn kann, das Rechte so frei von selbst und ohne alle Hülfe des Nachdenkens zu finden, ein philosophisches Studium der Gesetze des Schönen und Wahren in der Musik doch nicht so gar entbehrlich seyn dürfte. Meine Ansichten über diesen so wichtigen Gegenstand mit logischer Consequenz und überzeugend theoretisch zu entwickeln, auch sie durch zahllose praktische Beispiele zu bestätigen, würde nicht schwer seyn; aber der Raum dieser Blätter gestattet die dabei unvermeidliche Weitläufigkeit nicht, und ich muß mich damit begnügen, vor der Hand, und bis ich in einer eigenen Abhandlung mich hierüber ausführlicher auszusprechen Gelegenheit finde, nur die Aufmerksamkeit und das eigene Nachdenken des verehrten Lesers angeregt zu haben.

2) Ein weiterer Grund des zunehmenden Verfalles der Musik dürfte in der auf die höchste Stufe getrieben werdenden *Virtuosität* in so fern zu finden seyn, als selbe so häufig nur eine *technische*, keineswegs aber jene geistige Richtung zu nehmen scheint, durch welche allein die Kunst gewinnen, und der bloße Virtuose zum wahren Künstler erhoben werden kann. — Kunst ist das Vermögen des Geistes, das Schöne zu erfinden, und es darzustellen für die Anschauung des innern oder äußern Sinnes; demnach könnte, logisch betrachtet, nur derjenige ein Künstler genannt werden, der sowohl das Schöne zu *erfinden*, als auch möglichst vollkommen *darzustellen* vermag, und wer nur das Letztere allein zu leisten befähigt ist, wäre auch nur als Virtuose, nicht aber als Künstler zu betrachten.

Diese Distinction ist nun zwar logisch vollkommen richtig, allein praktisch kann und darf sie, wenigstens in der Musik, so scharf nicht genommen werden, weil sonst alle Sänger und Instrumentalisten, die nicht das selbst erfundene Schöne, also ihre eigenen Compositionen vortragen, nur als Virtuosen, nicht aber als Künstler betrachtet werden könnten, was, meines Erachtens, ein offenbarer Unsinn wäre. Es ist demnach hier zu beachten, daß dem menschlichen Geiste außer dem Vermögen der Erfindung des Schönen noch ein anderes, beinahe eben so wichtiges und werthvolles, nemlich jenes der *richtigen Auffassung* des aus dem fremden Geiste stammenden Schönen verliehen ist, welches, wenigstens im Gebiete der Musik, nicht nur den Abgang der eigenen Erfindung vollkommen ersetzt, sondern sogar unerläßlich nothwendig ist, da sonst große Werke nie dargestellt werden könnten, weil der Erfinder des in ihnen zur Anschauung der Sinne gebrachten Schönen schon im Vorhinein auf eine gleichzeitige Wirksamkeit *vieler Darstellender* rechnen mußte, und jedenfalls die große Complication der Darstellungsmittel es unmöglich macht, daß der Erfinder des Schönen zugleich auch Darsteller desselben, im praktischen Sinne der Ausführung genommen, seyn könne.

Dieses Auffassungs-Vermögen nun ist es, was den mit dem wahren künstlerischen Genius begabten Virtuosen in den Stand setzt, das von dem fremden Geiste erfundene Schöne so in sich aufzunehmen, so innig von demselben ergriffen und durchdrungen zu werden, und so ganz in dessen Geist und Wesen einzuwohnen, daß es ihm endlich gleich seinem eigenen, aus seinem eigenen Empfindungsvermögen hervorgegangenen Ideale vorschwebt, und er es daher, zwar in seiner primitiven Wesenheit unverändert, aber dennoch mit dem Gepräge seiner individuellen Empfindungs-Weise angethan, wieder zur Anschauung Anderer zu bringen vermag.

Je höher nun dieses Auffassungs-Vermögen steht, und je ausgebildeter dessen Virtuosität ist, je vollendeter wird die Darstellung, je größer ihr Eindruck auf den Zuhörer, je entschiedener das allgemeine Wohlgefallen an dem also vollendet dargestellten Schönen seyn, und ein Virtuose, der ein solches Wohlgefallen zu erregen vermag, steht nach meiner Ansicht als Künstler auf beiläufig derselben Stufe, als vereinigte er mit seiner Darstellungsgabe auch noch das Vermögen, das Schöne zu erfinden.

Ein solcher Virtuose nun wird schon durch die Wahl der von ihm vorzutragenden Werke seinen reinen Kunstgeschmack beurkunden, und, wenigstens überall wo er in voller Freiheit wählen kann, nur solche Werke vortragen, die von

höherem künstlerischem Geiste zeugen; er wird zwar seine Virtuosität in ihrem höchsten Glanze zu zeigen suchen, aber nie auf Kosten der wahren Kunst, und immer so, daß sie als **Mittel** zur Erreichung der höchsten und edelsten Zwecke der Kunst, nie aber als **letzter Zweck** selbst erscheint. —

Leider aber ist die Richtung, welche in unsern Tagen die Virtuosität zu nehmen scheint, sehr häufig nicht diese höhere und edlere, sondern eine derselben beinahe entgegen strebende, den höchsten Werth nur auf technische Vollendung legende, nur blendende und überraschende Effekte erzielende, und auf diese Art wird das Mittel über den Zweck erhoben, und die eigentliche Musik geht in der auf ihre Kosten empor gehobenen Technik unter.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Leipzig bei **Peters**: *Seconde grande Sonate pour le Pianoforte et Violoncelle*, dédiée à Madame Thérèse Nerenz par *C. G. Reissiger*, Maitre de Chapelle etc. Oeuv. 152. Pr. 2 Rthlr. oder 3 fl. 30 kr. rhein.

Ohnmöglich kann der aufmerksame und ehrliche Beobachter lange in Zweifel seyn, welchen Namen unsrer Zeit beilegen, wenn es heißt und anders möglich ist, mit solchem einem Worte den Inhalt und Charakter auch nur eines Welten-Augenblickes auszusprechen und zu bezeichnen. Die Ereignisse des letzten Decenniums haben einen Punkt gemacht in der langen Periode der Völkergeschichte, und die Rede des Lebens nimmt einen neuen Schwung, verlangt in der gesteigerten Belebung ihrer Elemente aber auch einen neuen und allgemeiner begeisternden Inhalt. Daß ich mich nicht überreden kann, unsere Kunst habe keinen Antheil an diesem großen Lebensrhythmus! sey kein Abbild nur, mit idealen Farben gemalt, von dieser großen Lebenswirklichkeit! — Wohin es schaut, stoßt auch in ihr das Auge auf einen starren Abschluß der Vergangenheit, und überall doch will sein Blick nicht weilen auf der Gegenwart, sondern über dieselbe hinaus, neue Reiche, Welten und Formen zu entdecken, und neue Stoffe, möglichst freiere, gehaltreichere, für das Leben zu suchen. Des Mißverständnisses wegen sey's erwähnt, daß Veranlassung zu solcher Parallele nicht die „Kleinen" geben, sondern die Großen, Starken, welche wirklich einzugreifen vermögen in das Räderwerk der organischen Kunstentwickelung. Aber nach dieser haben wir in der Musik so gut unsere Juliustage gehabt, denn in der Politik, nur vielleicht etwas früher. Beethoven hieß ihr Held. Die Politik verwirklichte, was die Kunst in den idealen Erscheinungen ihres Aether-Stantes nur ahnungsweise andeutete: flugs fehlten ihr auch nicht als treues Gefolge Hambacher Fest, Savoyer Zug, Frankfurter Attentat und welch' andere „Emeute." Die Fesseln, an welchen der musikalische Julinsheld gerüttelt hatte mit eiserner Faust, um nur lichter sie zu machen und in Harmonie zu bringen mit der Freiheit des schaffenden, nach Außen drängenden Genius, meinte Tollkühnheit und Raserei, Aftersinn und Unwürdigkeit dann ganz auflösen und wegwerfen zu müssen, den Willen des Helden, den nie sie verstanden, zu erfüllen. Was Gesetz von Oben aber ist, hebt selbst die stärkste Kraft von Unten niemals auf, und mit verrenkten Gliedern wohl, erschöpft, schweißtriefend und bis zu Zerrbildern eifernd und ermattet mochten jene wohl heimkehren van dem Sturme, die Fessel bleibt, denn es ist die Form der **Wahrheit**, der **schönen Harmonie**. Doch daß sie verrenkt eben die Glieder, daß bis zum Zerrbild sie sich anstrengten, ein Etwas zu erringen, was sie ahneten wohl, fühlten, aber nie verstanden, und daß die Freiheit im Gesetz so Wenige verstehen, Tausende daher denen folgten, welche Freiheit nur **außer** dem Gesetze wähnen, — das ist der Fall, den unsere Kunst erlitten, und das ist der Jammer unsrer Tage, in welchem Nichts mehr fruchten, Nichts die Aufgabe der Berufenen seyn kann, als die **faßlichste Lehre von der Freiheit im Gesetz**, als Ueberzeugung durch Wort und Beispiel von der ewigen Wahrheit dieses Dogma in Kunst wie im Leben. Jedes andere Streben, meine ich, ist nicht Sache van Heute, muß, wollen wirklich wir arbeiten für ein besseres Demnächst, aufbehalten bleiben bis morgen, und rechne ich dahin gerade vorliegende Sonate, so will ich zum Voraus sofort auch bemerken, daß die wahrscheinlich nicht gar glänzende Aufnahme, welche **für den Augenblick** sie in den **größeren** Kreisen vielleicht finden dürfte, gleichwohl nicht abhalten daef oou ferneren solchen Gebilden, da für die kommenden Tage die Geschichte der Vergangenheit uns nur zu glaublich und fest prophezeihet einen dauernden Sieg. Der Himmel bewahrt mich, damit den Wunsch zu verbinden, als möchten wir stehen bleiben, wo vor 20, 30, 40 Jahren wir schon waren: Fortschritt, aber Fortschritt **mit Recht**! Freiheit, Ungebundenheit, nirgends Beengung, überall schönes, willensmuthiges und schaffenskräftiges Leben, aber Freiheit im Gesetze höherer Ordnung! erweiterte, höher gestäekte Lebenskraft nur im Kreise reiner Kunst- und Weltanschauung! — Treu der Form, wie der Begriff der Dichtung sie gebietet, ist die Sonate im strengsten Sinne des Woets; aber wie die Idee, welche jenen Begriff und damit die Form eben erzeugt, eine unendliche, eben so unabsehbar reich sind auch die Gestaltungen, welche selbst jene Treue dem Componisten noch übrig ließ. Das Sinnliche ja ist es nur, was die Zeit in der Kunst verändert, und für dieses Sinnliche mag jede Zeit auch ihre besondere Norm haben; aber soll, wenn das Sinnliche van Stund' zu Stunde in ein immer neues und reiferes Gewand der Phantasie sich hüllt, darum das Geistige auch, das Ewige, sich ändern, oder, weil es dies nicht kann, sich ganz entfernen aus dem Leibe? — Man täusche sich nicht: das ist nicht der Geist, den die Kunst will, der uns anzuwehen scheint in den Klängen, in welchen doch nur die Sinne schwelgen. Unsere Musik gehört allerdings zunächst der Seele, dem Gefühlsvermögen an, aber wie das Gefühl gewissermaßen in einen sündhaften Zustand geräth, das sich dem Einflusse des Verstandes ganz entzieht, so erfüllt auch die Musik noch keineswegs die volle Idee der Kunst, welche **blos** zu dem Gefühle sprechen will. Was ist Gefühl — subjektive Empfindung von da aber bis zur objektiven, bis zur Empfindelei und blo-

ßen Sinnlichkeit ist kaum ein Schritt. Eine sinnliche Aufregung aber ist es, was heut zu Tage am meisten mit Gefühl in der Musik verwechselt wird. Kunst will **Wahrheit** und **Schönheit** zugleich, und in **Idee** wie **Form** zwar. Nicht fürchte ich, mich zu irren, wenn Beides ich in vorliegender Sonate finde; wäre es auch, daß die erste überwöge die letztere; immer besser als das Umgekehrte, da hier sich zuthun läßt, dort sich aber niemals Etwas nehmen, ohne ganz zu vertilgen. Kein Stückwerk ist sie; in den vier Sätzen herrscht innigster Zusammenhang; eine einzige große Idee belebt sie, die aber von den verschiedenen Seiten ihres Associationskreises sich uns darthut; an der Rhetorik ihrer Entwickelung dann wird auch der strengste Formenlehrer von gestern, der Pedant, Nichts zu tadeln haben; und dennoch — ist die ganze Sonate ein Werk von **heute**, ein Werk, dem — trüge es keinen Titel — kein verständiger ein höheres Alter zuschreiben würde. „Also läßt die Freiheit, nach welcher Ihr ringt, sich erreichen ohne Verletzung des Gesetzes, läßt das neue, frische Leben, dessen Ihr Euch rühmt, sich auch leben in der Ordnung, in der Symmetrie seiner Stufen und Theile, im **Geiste**: nun so zerschellt Euch doch nicht ferner die Schädel an dem Felsen, den Narrheit nur wähnen kann wegzuräumen!" — Gestehe ich's: die Sonate hat mancherlei Gedanken in mir wach gemacht. Auch über die Verbindung des Claviers mit andern Instrumenten zu gleicher Absicht scheinen verschiedene Bedenklichkeiten rege werden zu wollen, die ich vielleicht ein anderes Mal zu Papier bringe. Am besten in Wahrheit möchte das Violoncell oder die Geige sich noch dazu eignen; aber auch nur, wenn sie behandelt worden sind und werden dann, wie hier, daß sie die eigentliche Zeichnung, das Colorit der Figuren auftragen auf den dunklen Grund mit seinen Luft- und Wolkenstreifen des Claviers, unter denen kaum die Landschaft mit ihren netten Gruppen hervorscheint. Verschwimmen sie mit diesen, treten sie nicht markiger hervor, so sind sie ebenfalls verloren, und zwei verbrauchte oder mißbrauchte Charaktere umfassen sich in unsittlicher Stellung. Unterlasse ich, mich deutlicher auszudrücken, und empfehle ich nur noch einmal das Werk zum Spiel. Sein A-moll hat nichts Verweichlichtes. Die sog. große oder Halbcadenz am Schlusse des ersten Satzes ist bezeichnend für das Ganze, selbst das zarte Andante (F-dur) mit seinem prachtvollen Minore nicht ausgenommen, und noch weniger die Menuett (A-moll), die sammt ihres Trio's majore eine solch' merkwürdige großartig nordische Melancholie athmet, daß kaum ich mich der Vermuthung erwehren konnte, ihre Melodie sey einem scandinavischen oder slavischen Volksliede entlehnt worden, und die gleichwohl so „neuromantisch" zugleich gearbeitet ist, daß der Verfasser nur drei Liniensysteme für das Clavier hätte zu ziehen brauchen, um sofort für Etwas zu gelten, was er wahrlich nicht ist, des glänzenden Finale's mit seinen Tremolo's nicht zu gedenken.

Schilling.

Dresden bei C. F. Meser: *Huit grandes Etudes pour le Violoncelle* avec Accompagnement d'un second Violoncelle (ad libitum), composées et dediées à Monsieur A. Franchomme etc. par *F. A. Kummer*, Premier Viol. de S. M. le Roi de Saxe. Oeuv. 44. 1 Livr. Preis 1 Rthlr. 4 ggr. oder 2 fl. rhein.

Hamburg und Leipzig bei Schuberth und Comp. *Six Caprices de Concert pour le Violoncelle* seul ou avec accompagnement d'un second Violoncelle ou de Piano, composées et dediées à son élève Mons. le Prince D. Galitzin par *Charles Schuberth* etc. Oeuv 4. Preis 20 ggr. oder 1 fl. 30 kr. rhein.

Beide Werke enthalten treffliche Uebungsstücke, aus denen junge Violoncellspieler in jeder Beziehung viel Vortheil ziehen können. Hinsichtlich dessen, was man Schule nennt, möchte Ref. indessen die **ersteren** von **Kummer** vorziehen. Es ist wirklich mehr Methode darin, und auf größere Mannigfaltigkeit und mögliche Verschiedenheit der Applicatur und des Bogenstrichs Rücksicht genommen. Auch rhetorisch geordneter erscheinen die Gedanken, und Alles ist vermieden, was die Sicherheit und Festigkeit in Strich und Haltung stören könnte: ein Vorzug, den Ref. besonders hoch anschlagen möchte gegenüber von den **Schuberth**'schen, die **zweiten** Etuden, die mehr das moderne Spiel per la camera befördern zu wollen scheinen, aber eben deßhalb jene Sicherheit und Festigkeit schon voraussetzen, während nach Referents Dafürhalten doch jedes Uebungsstück hiernach vornehmlichst streben sollte. Herr **Schuberth** läßt seinen Schüler gewaltig auf den vier Saiten herumspringen, und gut gespielt mag das Alles recht brillant klingen; aber dazu, meint Ref., bedarfs keiner **Etuden**, keiner Schulsätze, welche diese doch sein sollen, sondern giebt's Gelegenheit genug in einzelnen Concertcompositionen, wo dann der gutgeschulte Cellist dergleichen auch wohl herausbringen wird. Hinsichtlich der Erfindung solcher Sätze, in denen alle denkbar verschiedenen Lagen, Abwechselungen und Zusammenstellungen der Applicatur zur Anwendung kommen, sind diese Etuden ebenfalls nicht so reich als die ersten, und doch scheint auch diese Seite eine sehr wichtige für Uebungsstücke. Uebrigens sollen die Compositionen des Herrn Schuberth auch wohl mehr nur kleine Concertsätze sein, denn eigentliche Schulstücke, und solchen müssen dergleichen Mängel nachgesehen werden; nur meint Ref., daß dazu die Form wieder gar zu steif und kalt gewählt wurde. Da das Kummersche Werk als „erste Lieferung" bezeichnet worden ist, so scheint es, als will der Hr. Verfasser noch mehr dergleichen Sätze folgen lassen, und wir wünschen es, da auch der fertigere Spieler, für welchen dieselben offenbar berechnet sind, immer noch eines Haltpunktes bedarf, an welchem die erworbene Kraft erstarken kann.

Pch.

Prag bei J. Hoffmann: *Prémier air varié pour le Violon* avec accompagnement de deux Violons, Alto, Violoncelle (et Contrabasso ad libitum) ou de Pianoforte. Dedié a S. Exc. Mons. le Duc de San Lorenzo de Valhermoso Comte de Besalos par *T. Haumann*. Oeuv. 1. Pr. av. Quint. 1 fl. C.M. av. Pian. 1 fl. 8 kr. C.M.

Hr. Haumann wird als tüchtiger Violinist gerühmt;

diese fünf Variationen über ein bekanntes beliebtes Thema, das er auf der G-Saite allein spielen läßt, sollen ihm auch den Weg als Componist in die Oeffentlichkeit bahnen: nun es sind fünf echt brillante Sätze, die ihren Effect niemals verfehlen werden, um so weniger, als es auch an modernen Doppelsätzen und namentlich dem vielbeliebten G-Saitenspiel nicht fehlt, in welchem nicht blos das Thema, sondern auch die ganze zweite und fünfte Variation mit ihrer Schlußcadenz vorgetragen werden soll. Wenn nur das nicht zu Viel ist! —

Unter den neuerdings erschienenen interessanteren und werthvolleren Compositionen befindet sich auch die Orchesterpartiturausgabe des 114. Psalms von Mendelssohn-Bartholdy, dessen Clavierauszug wir unter näherer Besprechung der ganzen Composition schon in Nr. 6 d. Bl. von d. J. anzeigten.

Eben so mögen die Capellen katholischer Kirchen auf die „*Stationes in usum Theophoricae Processionis compositae a Josepho Schnabel*“, welche kürzlich der Sohn des verewigten Componisten im Verlage von C. Weinhold in Breslau herausgegeben hat, als auf eine treffliche Gelegenheitscomposition aufmerksam gemacht sein. Der Stationen sind 4; voraus geht das Pange lingua; die Begleitung ist sog. kleine und leichte Harmonie; auch der Chorsatz ist einfach, leicht, und schön; der Preis der Partitur nur 2 Rthlr. 4 ggr. oder 3 fl. 48 kr. rhein.

Correspondenz.

Paris, im Februar 1841.

Wie gut ist es doch, daß die Musik in der Welt und namentlich auch in Paris ist! Was würden wir unzähligen Deutschen, die wir nun einmal nicht Schneider und Uhrmacher, sondern Musiker geworden sind, ohne sie in Paris angeben? Sie ist ein herrliches Band, welches uns an diese so höchst fremde Welt zu fesseln im Stande ist, und welches zumal vermag, uns einigen Geschmack für die Pariser Oeffentlichkeit beizubringen. — Noch einmal, gesegnet sei die Musik, und gesegnet sei der glückliche Umstand, der die Pariser Welt vermochte, sie einstimmig zu ihren Amüsements zu adoptiren! Hier liegt das Mittel, Paris uns Deutschen vollkommen verständlich zu machen, und vermöge ihrer können wir auch wetten, daß wir Paris begreifen von den Flageolettönen Duprezs bis zu dem wahrhaften Flageolet der Bälle der rue St. Honoré. Was darüber hinausliegt, oder was sich durch andere Organe ausspricht, das lasset links, Ihr braven Landsleute! Denn es wird Euch immer so dunkel und räthselhaft bleiben, wie die düsteren, unbegreiflichen Rechnungen des mont de piété.

Deßwegen habe ich mir vorgenommen, in den nächsten freien Tagen eine Geschichte der Pariser Musik zu schreiben, mit allerhand Einwebungen vom Ausbau des Hotel de ville, von der Fortification und andern Dingen der Art, die nächstens alle in das Fach der Musik schlagen werden, weil ich voraussehe, daß man nächstens dergleichen Entreprisen alle mit Musik begleiten lassen wird, ungefähr auf die Art, wie die Translation der Ueberreste der Juligefallenen, oder die Einbringung der cendres de Napoléon, — welche (beiläufig gesagt) seit dem Tage, wo man erfuhr, daß der Held noch ziemlich unversehrt gefunden worden sei, mit der strengsten Genauigkeit nur noch le corps de l'empereur genannt wurden, weßhalb denn auch plötzlich die hübsche Danton'sche Charge verschwand, welche Herrn Thiers mit einem Büchschen, die Asche Napoleons enthaltend, unter dem Arme darstellte. — So viel ist richtig, daß das Project bereits eingereicht ist, ein mächtiges Orchester in der Deputirtenkammer anzubringen, welches theils durch recitativisches Accompagnement Vorträge, wie die des Marschalls Soult, heben und dazu bestimmt seyn soll, in den Unterbrechungen den Lärmen der Deputirten zu idealisiren, d. h. delicat und anmuthig zu machen. Ohne Delicatesse geht es nun einmal in Paris nicht ab, und die Musik im Pariser Sinne ist das vortrefflichste Mittel, das geeignetste Gewürz für anmuthige Saucen, mit denen endlich Alles, Trauer und Unglück, verschlungen wird. — Jedenfalls wird mir diese Geschichte der Pariser Musik und ihrer Bedeutung für moderne Zustände viel Zeit wegnehmen, und da ich noch nicht klar darüber bin, ob ich sie in Versen oder in Prosa schreiben soll, so will ich vorläufig nur daran denken, Ihnen dies und jenes aus der Oberfläche der Erscheinungen unserer Kunstwelt mitzutheilen.

Zunächst eine Todesnachricht! Die Pariser große Oper wird nächstens sterben. Sie erwartet ihr Heil vom deutschen Messias — von Meyerbeer; zögert dieser noch lange mit der Rettung, so wird der Todeskampf sehr bald eintreten. Das Unglück ist dieses: — Auber ist vor der Zeit alt geworden, und Halevy hat sich seit drei Jahren keine Mühe gegeben; Meyerbeer aber, der das hiesige Ruhmspiel nur in großen und bedächtigen Zügen mitspielt, hat seine Gründe, sein neuestes Werk, auf das alle Hoffnung beruht, noch nicht erscheinen zu lassen. So laborirt die Oper, und ist seit lange gezwungen, ihr Heil in Mittelmäßigkeiten zu suchen; das Publicum hat aber die Caprice, durchaus nur Ausgezeichnetem Beifall spenden zu wollen, und ich muß gestehen, daß ich in diesem Punkte volle Achtung für dasselbe gewonnen habe. Brillante Renommeen und glänzende Namen sind wohl im Stande, den Direktoren und Entrepreneurs einzig zu imponiren; das Publicum läßt sich aber nicht dadurch verblenden. So kommt es dann, daß auch nur wahrhaft Ausgezeichnetes sich entschieden hält, so kommt es, daß man „Robert“ und „die Hugenotten“ stets wieder erscheinen sieht, wenn das Mittelmäßige genöthigt ist, sich zurückzuziehen. Mit „Robert le diable“ hat es zumal eine wunderbare, fast unheimliche Bewandniß, und wenn ich Herr Donizetti oder Herr Ruolz, oder sonst einer von den Unzähligen wäre, „die ihr Verderben schon in gleichem Wagniß fanden“ — so würde ich diesen Robert wie einen wirklichen Teufel hassen. Diese Oper ist nämlich der entschiedenste Beifalls- oder vielmehr Durchfallsbarometer für die Werke jener Herren; denn hat eine neue Oper kein Glück gemacht, so wird nach der

ersten Vorstellungen derselben „Robert le diable“ wieder herausgesteckt, und sieht man dieses Werk wieder auf der Affiche, so ist man sicher, daß die Oper nichts gemacht hat. Robert ist unvergänglich! Trotz der oft scandalösen Vorstellung dieser Oper, trotz dem, daß endlich jetzt auch Duprez sein Aeußerstes aufgeboten hat, die Titelrolle schlecht zu singen und hanswurstmäßig zu spielen, trotz dem, daß die Decorationen und Tänze verwischt und matt geworden sind unter der ungeheuern Fatigue von zweihundert und dreißig Vorstellungen, — trotz alle dem, — sage ich — ist und bleibt Robert neben den Hugenotten die einzige und glücklichste Zugoper. Man kann sich darnach leicht vorstellen, mit welcher Begier der jetzige Director der Oper, Herr Leon Pillet, dem neuen Werke des Meisters, das „der Prophet“ heißt, nachstellt, da es ihn einen großen sichern Succeß hoffen läßt. — Einstweilen begnügt das Publicum und ganz besonders er, der Director selbst, sich mit der „Favorite“ von Donizetti, die für uns deutsche Patrioten, so sehr sie sonst gefällt, einen verhängnißvollen Einfluß gehabt haben könnte. Vorher nämlich waren Director und Publikum darin übereingekommen, daß die große Oper einer ersten Sängerin bedürfe, und beide Theile hatten ihr Auge erwartungsvoll auf Fräulein Löwe geworfen. Die Sängerin jener Favorite aber, Mad. Stolz, hat Herrn Leon Pillet begreiflich zu machen gewußt, daß sie eigentlich selbst die erste Sängerin der Welt sei, um die es sich hier handle; — ja, sie scheint es ihm so klar bewiesen zu haben, daß er jetzt nicht einen Augenblick mehr daran zweifelt, und sich entschlossen hat, um dem Unglück vorzubeugen, zwei erste Sängerinnen der Welt zu haben, Fräul. Löwe nicht zu engagiren. — Uns Deutschen ist damit ein tüchtiger Streich gespielt, und Fräul. Löwe in eine ärgerliche Lage versetzt. Sie kommt hieher, weist die lockendsten Anerbietungen, sie wieder an Berlin zufesseln, zurück, singt mit großem Succeß einmal öffentlich in einem Concert, und erfährt in Folge dieses Succeß am andern Tage, daß ihr des Weiteren die Thüre verschlossen sei. — Im Uebrigen hätte auch noch ein Unglück daraus folgen können: — Herr Moritz Schlesinger nämlich, unser erster Musikhändler und eifriger Protektor der Fränl. Löwe, fand sich in der Eigenschaft als Unterhändler der beiden Partheien auf eine beleidigende Aussage des Herrn Leon Pillet veranlaßt, an das bewährte Schwert zu greifen und den Beleidiger zum Duell herauszufordern. Die Herren Halevy und Jules Janin, die Zeugen des Herrn Schlesinger, suchten die Sache zu vermitteln und legten Herrn Pillet eine Ehrenerklärung zur Unterzeichnung vor; da dieser jedoch sie verweigerte, so ward bereits der Tag des Duells bestimmt. An diesem Tage selbst aber hielt es endlich der Director für gut, jene Ehrenerklärung zu unterzeichnen, und somit wurde jedenfalls großes Unglück verhütet, das selbst mich getroffen hätte, der ich an beide der Herren durch unauflösliche Bande der Industrie und Ruhmerwerbung geknüpft bin. Ein Operndirector und ein Musikverleger, — welche unentbehrliche Leute für einen strebsamen Componisten! — Scherz bei Seite! die Sache ist ärgerlich und zumal für Fräul. Löwe, welche (beiläufig gesagt) von den hiesigen Journalen bald Loewe, Looëwe, bald aber auch Loeuwe genannt wird. Sie hat in dem Concerte der gazette musicale, worin sie bis jetzt zum ersten und letzten Mal aufgetreten ist, — wie ich bereits erwähnte, — einen entschiedenen Triumph gefeiert. Sie sang darin die „Adelaide“ und eine italienische Arie, um gleichsam zwischen der deutschen und italienischen Gesangsmethode durchblicken und erwarten zu lassen, was sie in der französischen leisten würde. Allgemein erkannte man mit Bewunderung an, daß ihre Erscheinung besonders deßhalb vorzüglich sei, weil sie bei aller enormen Kehlfertigkeit auch eine klangvolle Stimme aufzuweisen habe, was leider bei den hiesigen Virtuosinnen, Dorus-Gras, Cinti-Damoreau und Persiani nicht der Fall ist. — Das Concert, in welchem Fräul. Löwe sang, war überhaupt charakteristisch genug. Das Programm war fast ausschließlich von Deutschen occupirt, unter denen auch meine Wenigkeit zu figuriren die Ehre hatte. Ein Journal ließ sich auch, wenn gleich äußerst zart, etwas über den parfum allemand dieses Concertes aus; trotz dem scheinen die Franzosen sich allmählig daran zu gewöhnen, zumal wenn von Musik die Rede ist, mehr deutsche als französische Namen aussprechen zu müssen. Es geschieht dies jedoch noch mit einem gewissen Widerstreben, und die kleine Privatschule der opera-comique, bestehend aus einer unzähligen Masse von lauter kleinen Thomas, Clapissons, Monpous ꝛc. ꝛc. knirscht gewaltig mit den kleinen Quadrillenzähnchen; es wird ihnen aber doch nichts helfen, und wenn sie selbst nicht bald Miene machen werden, aus ihrer Kleinheit herauszutreten, so wird ihnen wohl nichts übrig bleiben, als mit der Zeit auch von diesem Terrain verjagt zu werden. Dieses Terrain, die komische Oper, ist wirklich jämmerlich verwahrlost. Dies Theater, welches bis jetzt aber noch ganz ausschließlich der populären französischen Schule anheim war, zieht sich bereits seit einigen Jahren durch ein Miserere von taktlosen Seichtigkeiten dahin, wie ein im Anfange des Laufes kräftiger Strom, der sich zuletzt in Sand und Schlamm schamvoll verliert. Es würde mich jedenfalls hier zu weit führen, wenn ich die vielen Gründe des Verfalles dieses populären Institutes anführen und auseinander setzen wollte. Es genüge zu wissen, daß sich nirgends deutlicher die Erschlaffung nach einer glänzenden Periode fühlen ließ, als in dem Lebenslaufe der Opera comique nach der brillanten Epoche, in welcher Boyeldieu, Auber und Herold sich so innig mit dem Charakter ihrer Landsleute verbrüderten. Der geistvolle und fähigste Chef der neuesten französischen Schule ist seit einer Reihe von Jahren unbedingt Halevy; unglücklicher Weise gerieth er jedoch zu früh auf den Gedanken, die Bequemlichkeit seines Vorgängers, Auber, nachzuahmen, d. h. mit der größten und behaglichsten Nonchalence zu schreiben; er hatte leider vergessen, daß er es doch noch nicht so weit gebracht hatte wie dieser, der wirklich sagen konnte, er habe sich eine nagelneue Manier geschaffen, in welcher er sich nothwendig nun gehen lassen dürfe. So kam es, daß Halevy, der geniale Schöpfer der „Juive“, eine ziemliche Reihe von schlechten Arbeiten lieferte, die zur Ehre des Publikums auch durchfielen. Sein „Drapier“ war die letzte dieser Opern; von da an scheint er aber über seinen Werth

klar geworden zu seyn, und sich allen Censors zusammen genommen zu haben, um eine glänzende Revanche zu nehmen. Dies ist ihm neuerdings jedenfalls gelungen mit dem „Guitarrero", einer Arbeit der besten Zeiten und des besten Meisters würdig; diese wunderhübsche Oper erhielt sich in einem entschiedenen und unbestrittenen Succeß, und vielleicht datirt sich von ihr an eine neue und glänzende Epoche der Opera comique. Denn bemerkenswerth ist es, daß ein solches gelungenes Werk niemals einzeln erscheint, sondern stets vom ähnlichen gefolgt wird, welches die Nacheiferung hervorbringt, ohne welche jene kleine Leuchten, wie ich sie früher nannte, zu bequem und laß sind, um sich ernstlich anzuspannen.

(A. d. A. Z.)

Feuilleton.

I. Miscellen.

(Weber's Leiche — nach Deutschland). Die Berliner Vossische Zeitung schreibt aus Dresden: „Die hier lebende Wittwe Karl Maria v. Weber's hat ihre Zustimmung zu der vom Buchhändler Arnold eröffneten Subscriptionsliste für Herbeischaffung der irdischen, in London beigesetzten Ueberreste Weber's ertheilt. Sie erklärt, daß sie dabei allen Prunk vermieden wünsche, und daß, sollte noch ein Mehreres ausführbar seyn, es dem Sinne des Entschlafenen entsprechen würde, wenn sich mit seinem Andenken eine Stiftung für Erziehung von Kindern armer verdienter Musiker verbinden könnte."

(Gretry's Denkmal). Zu dem Denkmal, das Gretry in seiner Vaterstadt Luttich gesetzt werden soll, hat die Königliche Regierung einen Beitrag von 10,000 Frcs. bewilligt. Gretry starb im J. 1813.

(Bettina's Compositionen). Bettina, wohl das liebenswürdigste und interessanteste unter allen „Kindern", groß und klein, will nun auch ihre Compositionen herausgeben, nachdem ihr Briefstyl so anziehend gefunden, und daß Musik der Grundzug ihres ganzen Wesens, Anfang, Mitte und Ende ihres ganzen poetischen Seyns ist, dürften eben auch diese Briefe wohl am besten beweisen. Merkwürdig an dem ganzen Projekte erscheint nur, daß Bettina jene Compositionen von Jugend auf in Kopf und Herz herumgetragen haben will, und daß jetzt, nachdem sie endlich durch einen intelligenten Componisten sie hat auf das Papier bringen lassen, sich herausstellt, daß trotzdem und ungeachtet der ziemlichen Reihe von Jahren nicht ein einziger Ton davon verloren gegangen sei, so weit nämlich Noten hinreichten, die Töne zu bezeichnen, welche im Sinn, im Herzen, sie meinte.

(Eröffnung der italienischen und deutschen Oper zu London). Am eilften März wurde die italienische Oper zu London mit Cimarosas „Horatiern und Curiatiern" eröffnet. Das Personal ist dasselbe wie im vergangenen Jahre. Die Eröffnung der deutschen Oper daselbst unter Schumanns Leitung fand am 16. März mit Webers „Freischütz" statt. Die Oper spielt dießmal auf dem Drurylane-Theater, und auch ihr Personal ist ziemlich dasselbe wie im vergangenen Jahre, doch werden Staudigl und die Lutzer noch erwartet. Die Kritik in den englischen Journalen ist besonders eingenommen für den Chor dieser Oper, während bei der italienischen sie mehr dem Orchester sich huldigend zuwendet. Welchen Erfolg die Leistungen der einzelnen Solisten haben, soll später berichtet werden.

(Dem. Löwe in Paris). Um das wenig glänzende Schicksal der Sängerin Löwe in Paris und mancherley schon daraus entstandene Gerüchte zu erklären, erzählt jetzt die „Revue musicale", und mit einer Sicherheit und Ruhe zwar, die Vertrauen und Glauben erwecken, daß nach einer mündlichen Verabredung mit dem Director der großen Oper, Hrn. Leon Pillet, die Künstlerin sich dazu verstanden gehabt habe, gegen eine beiderseits festgestellte Summe zwölf Gastvorstellungen auf genanntem Theater zu geben. Ehe dies Gastspiel indeß habe anfangen können, sei einige Zeit verstrichen, und in der Meinung, daß unmöglich eine Löwe Paris verlassen werde, ohne auf der ersten Bühne Europa's aufgetreten zu seyn, habe nun Hr. Pillet das Auftreten an noch andere Bedingungen geknüpft und z. B. verlangt, daß vorher die Künstlerin einen Contract auf drei Jahre unterzeichne, welcher für ihn selbst jedoch keineswegs bindend sein dürfe. Daß solcher Zumuthung dieselbe nicht habe entsprechen mögen und Ehrenhalber auch nicht habe entsprechen können, leuchte ein, und so sei allerdings möglich, daß die Sängerin auf keinem Theater zu Paris sich werde hören lassen können, da in der Opera comique aufzutreten sie des Dialogs wegen nicht wagen dürfe, und in der italienischen Oper keine Gastrollen statt zu finden pflegen. Doch trete sie dafür in Concerten auf, und nehme mit den reicheren Erfahrungen gleichwohl den Beifall des Pariser Publicums mit. Dem. Löwe sang nämlich in einem der Concerte, welche Hr. Schlesinger den Abonnenten seiner Gazette musicale zu geben pflegt, und in denen fremde Künstler in der Regel, schon um benevolentiam criticam zu captiren, aufzutreten pflegen. Bei einem der Critiker scheint sie den letzten Zweck auch im vollsten Maaße erreicht zu haben, indem derselbe nicht weniger als eine Catalani, Sontag und Grisi in ihr vereinigt sehen will, wogegen freilich Berlioz sich schon etwas gelinder ausdrückt, indem er sagt: „der Löwe Stimme hat zwar nicht die Kraft derjenigen der Heinefetter, aber einen bei Weitem größeren Umfang und viel mehr Geschwindigkeit. Unter anderm versteht sie die Töne meisterhaft „auszuspinnen" und sie mittelst eines kaum wahrnehmbaren Decrescendo bis zu einem Grade der Verschwimmung zu „kolliren", den für gewöhnlich nur die Violine zu erreichen vermag: ein Talent, das für die Ausführung ausdrucks- und gefühlvoller, vorzüglich elegischer Musik unschätzbar ist. Dies bewährt sich in der That bei ihrer Execution des berühmten Matthisson-Beethoven'schen Liedes „Adelaide", welches vorzüglich die Kunst der „Halbtintengebung" und der leise verschwimmenden Töneabstufung von Seiten des Sängers erheischt."

(Döhler — decorirt). Der Pianist Döhler hat, nachdem er in Florenz ein sehr besuchtes Concert zu wohlthätigem Zwecke gegeben, von S. K. H. dem Großherzoge von Toscana den St. Ludwigsorden erhalten.

(Das dreiundzwanzigste niederrheinische Musikfest). Die Kölner Zeitung vom 22 März schreibt: die Berathungen und Vorkehrungen zu dem dreiundzwanzigsten niederrheinischen Musikfest, welches am 30 und 31. Mai, als den beiden Pfingsttagen, nun zum siebenten Mal in Köln stattfinden wird, haben eifrigst begonnen und stellen auch dieses Mal eine kunstwürdige und großartige musikalische Frühlingsfeier in Aussicht. Das für diese Festordnung gewählte Comité hat sich konstituirt, mit allen Vorarbeiten beschäftigt und bereits Einladungen an die Comités der verbündeten Nachbarstädte, wie an viele auswärtige Musikfreunde erlassen, und sich wegen Vertheilung der Soloparten mit Erfolg an ausgezeichnete Talente gewandt. Es kann versichert werden, daß man eine glänzende Besetzung der Hauptstimmen und ein höchst zahlreiches und tüchtiges Ganze zu erwarten habe. Die musikalische Leitung des Festes hat Kapellmeister C. Kreuzer übernommen.

(Lieder von Proch ins Französische übertragen). Unter dem Titel „Collection des Melodies de H. Proch" erscheint gegenwärtig bei M. Schlesinger zu Paris eine Sammlung der besten Lieder-Compositionen von Proch und zwar in einer höchst eleganten Ausstattung. Die Uebersetzung des Textes besorgt Castil-Blaze.

(Musikalisch-antiquarische Gesellschaft) In England

hat sich eine Musical antiquarian society gebildet, die, den Camden- and den Shakspearevereinen in ihrer Art ähnlich, die Herausgabe alter musikalischen Meisterwerke beabsichtigt, welche entweder noch nie gedruckt oder nur mit großen Kosten zu haben sind. Die Behörde des Vereins ist umsichtig aus den bedeutendsten Männern ihres Fachs in England zusammengesetzt worden, die Unterzeichnungsliste reich. Der erste Versuch der Thätigkeit soll mit einer fünfstimmigen Messe von Byrde gemacht werden, worauf die Cantionen von Tallis und Byrde, die Modrigale von Wilbye, Morley, Bateson, Dowland, Gibbons und Weelkes, die Opern, Cantaten und Sonaten Purcell's und die dramatischen Arbeiten von Lawes, Locke und Campion folgen werden.

(Freier Gedanke — zum Bedenken gegeben). Alle hörbare Musik ist gerade nur so viel werth, als unhörbare in ihr enthalten ist, so wie die unsichtbare Kirche vor allen sichtbaren die wahre ist.

(Personalien). Wie versichert wird, haben Mad. Schröder-Devrient, welche kürzlich auch in Leipzig sang, und der Tenor Tichatschek ein Engagement in Berlin angenommen. — Der ausgezeichnete Clarinettist Carl Bärmann, ein Sohn von dem genialen Heinrich B., ist jetzt in Wien und erregt dort, wie nicht anders zu erwarten stand, großes Aufsehn mit seiner, aber in Wahrheit auch außerordentlichen Virtuosität.

II. Lesefrüchte.

1) Die Prager Zeitung „Ost und West“ enthält in ihren Nr. 16 ff. einen unterhaltenden Correspondenz-Artikel von dem bekannten Schriftsetzer Joseph Mendelssohn aus Paris „musikalische Leiden“ überschrieben, der nicht ohne Satyre auf Vorgänge in höheren Kunstregionen die Bänkelsängerei and andere dergl. musikalische Profanationen zum Gegenstande hat.

2) Die Franzosen werden immer artiger und stehen immer weniger an, auch deutsches Verdienst zu schätzen. Im Echo français gesteht ein Kritiker mit vieler Selbstverläugnung, daß nicht blos die Franzosen, sondern auch die Deutschen berühmte Tonkünstler besitzen. Diese Anerkennung freut uns natürlich sehr, aber Schreiber dies um so mehr, da sie, unter andern, auch einem seiner Landsleute — dem Pianisten Wilhelm Krüger von Stuttgart — zu Theil wurde. „Dieser junge Künstler, sagt das Echo, kam vor einigen Jahren nach Paris. Niemand kannte, Niemand ermuthigte ihn; er hütete sich wohl, ein noch schwaches Talent öffentlich zu zeigen, aber er arbeitete an dessen Vervollkommnung, and die Hoffnung hielt ihn aufrecht. Nach Verlauf einiger Jahre fühlte er sich stark, aber statt, voll Selbstvertrauen, sich in Paris hören zu lassen, kehrte er bescheiden nach Stuttgart zurück, seine Eltern zu umarmen und sie zu Richtern seiner Leistungen zu machen. Im verflossenen Jahre kam er wieder nach Paris und erwarb sich schnell Anerkennung und Zuneigung. Man empfing ihn in den elegantesten Gesellschaften und exclusivsten Salons. Im Winter hörte man ihn in allen musikalischen Soirées; im Sommer lud man ihn auf die Landsitze ein; überall war er derselbe, bescheiden mit Selbstbewußtseyn, zutraulich ohne Familiarität. Kürzlich ließ er sich bei Herrn von Lamartine hören und erndtete neuen Beifall, selbst nachdem man zuvor Duprez, Artot und Madame Damoreau gehört hatte. Wilhelm Krüger gehört als Tonsetzer und Künstler Thalberg's und Chopin's Schule an; er hascht nicht nach großen Schwierigkeiten, welche jetzt durch angestrengten Fleiß alle Pianisten zu überwinden wissen, sondern sucht hauptsächlich seinem Instrument Leben und Seele einzuhauchen. Sein Gesang hat etwas Hinreißendes und alle seine Compositionen einen eigenthümlichen Charakter von Sanftmuth und Melancholie.“ — Herr Wilhelm Krüger hat kürzlich in dem Lokal der Renaissance mit vielem Beifall ein Concert gegeben.

III. Desserts.

(Concert der Mad. Recamier in Paris). Mad. Recamier in Paris ist eine schöne und interessante Frau. Wir stellen dieß nicht ohne Grund voran. Sie ist aus Lyon gebürtig, und wollte Etwas zur Linderung des Unglücks der Ueberschwemmten beitragen. Ihre Wohnung ist bescheiden; höchstens daß ihr Salon 200 Menschen faßt; indeß sagen die ersten Künstler um des Zweckes willen die Mitwirkung zu, und Mad. läßt 200 Karten drucken und à 10 Frcs. an Bekannte aussenden. Ein Concert bei Mad. Recamier! — — „und sollte es 100 Frcs. kosten, ich muß in Gesellschaft dieser Frau seyn!“ — Wirklich kommt, wo eine Karte zu schauen, dieselbe in Aufstreich, und ein Gesandter will 10 Karten à 200 Frcs. das Stück kaufen und — kann sie nicht mehr bekommen. Das Concert mit blos 200 Abonnenten soll nah an 20,000 Frcs. eingetragen haben. Rubini, Lablache, die Viardot (Pauline Garcia) u. A. sangen. Die höchste Noblesse (der Männerwelt) bildete das Publikum.

(Mad. Duflot-Maillard und ihre Critiker). Bekanntlich giebt Mad. Duflot-Maillard, eine ziemlich über die Zeit der Jugend hinausgelebte französisch-italienische Sängerin, der indeß das savoir chanter mit wenig Mitteln ganz vortrefflich steht, auf mehreren deutschen Theatern jetzt Gastrollen oder vielmehr Gastscenen: der Referent eines unserer besseren Unterhaltungsblätter urtheilt darüber, wie folgt:

„Wenn uns diese Leidenschaft — die Sängerin aus sich selbst hinaushebend — der Unnatur, dem Dämonischen gegenüber zum Gränzenlosen hinaufführend — nicht allein mächtig erschütterte, sondern auch schwindlich machen wollte, so dachten wir: die Italiener und Franzosen haben halt nicht das deutsche Phlegma und die Schönheit muß sich nach der Wahrheit richten. Uebrigens war der Eindruck dieses letzten Auftretens der fremden Sängerin ein großartiger, dabei ästhetischer, wenn auch nicht durchaus harmonischer. So wird selten der Geist durch den Gesang im Sturme dahingerissen, und die Seele aus der Tiefe empor und fortgezogen“ — Und ein anderer wieder versichert, es sei ihm dabei Branders Lied in Auerbachs Keller eingefallen:

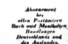
Sie fuhr herum, sie fuhr heraus
Und soff aus allen Pfützen,
Zernagt, zerkratzt das ganze Haus,
Wollte nichts ihr Wüthen nützen;
Sie that gar manchen Aengstesprung,
Bald hat das arme Thier genug,
Als hätt' es Lieb' im Leibe.

Schreiber dieses sah die Künstlerin auch, und fast meint er, der Geist des Ersteren sei wirklich „im Sturme fortgerissen“ und seine Seele „fri fortgezogen worden.“

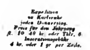
(Ole Bull und — sein Lohn). In einigen Journalen circulirt im Augenblick folgende Anekdote, die ganz geeignet scheint, von dem betreffenden Künstler einmal wieder stark reden zu machen. Ole Bull kommt Nachmittags 4 Uhr in Meiningen an, giebt 6 Uhr Abends Concert und sitzt 10 Uhr bereits wieder im Wagen, um weiter zu reisen, entzückt über die Vortrefflichkeit des dortigen Orchesters. Unter seinen Zuhörern befindet sich auch der Sohn eines recht braven Mitgliedes desselben, der seit längerer Zeit schon eifrig sich mit der Violine beschäftigt, aus Mangel an einem tüchtigen Lehrer aber niemals bedeutende Fortschritte gemacht hat: kaum heimgekehrt klagt der junge Mann über Uebelkeit, muß sich zu Bette legen, der Arzt wird geholt, das Fieber gleichwohl nimmt zu, und — — nach einem Paar Tagen ist der Paroxismus zu einem völligen Wahnsinn geworden. Schrecklich! — Ole Bull wird in einer andern Stadt das Ereigniß erzählt: tief erschüttert sinkt er in den Lehnstuhl, und erst nach langer Weile gewinnt die Wehmuth Raum, und er ruft, heiße Thränen unter den Wimpern: „Ist das mein Lohn!?“ — — Die Journale, welche die herzzerreissende Geschichte mittheilen, versichern, aus Ole Bulls eigenem Munde sie gehört zu haben.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.


Abonnement bei allen Postämtern Buch und Musikalien Handlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.


Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für den Jahrgang fl. 10 48 kr oder Thlr. 6. Insertionsgebühr 4 kr. oder 1 gr per Zeile.

Dritter Jahrgang. *Nr.* 16. 22. April 1841.

Meine Ansichten über den allmähligen Verfall der Musik, die Ursachen desselben, und die Mittel, seine Fortschritte zu hemmen.

(Fortsetzung).

Das große Publikum, dessen Mehrzahl, selbst da wo es ihr an Urtheilsfähigkeit keineswegs gebricht, schon aus Bequemlichkeit, und weil sie überhaupt die Musik nur als ein Unterhaltungsmittel betrachtet, demjenigen, was sie überrascht und in Erstannen setzt, auch gerne Beifall und Bewunderung zollt, ohne ihr Urtheil auf tieferes Eindringen in Geist und Wesen des Gehörten zu begründen, hebt nicht selten die Productionen einer solchen einseitigen Virtuosität bis an die Wolken, und indem auf solche Art beide Theile sich wechselseitig täuschen, tritt wahre Kunst immer mehr in den Hintergrund, und der wirklich gute Geschmack geht immer mehr verloren. Ist dieses Treiben schon in der Gegenwart für das Gedeihen wahrer Kunst unstreitig vom größten Nachtheile, so läßt sich vollends dessen zerstörende Wirkung in der nächsten und entfernteren Zukunft gar nicht berechnen; denn nicht nur daß die jetzt aufkeimenden jüngeren Virtuosen, unter denen unstreitig herrliche Talente emporblühen, dadurch häufig auf Irrwege geführt werden, sondern es ist die Sucht sich zu überbieten eine der herrschenden Krankheiten unseres Zeitalters, und wenn Manches was man jetzt hört schon toll genug ist, so läßt sich voraus sehen, daß es noch weit toller getrieben werden wird.

3) Auch jene Selbstüberschätzung und jene Geringschätzung fremden Verdienstes, die nicht selten bei Künstlern gefunden werden, tragen nicht wenig zum zunehmenden Verfalle der Kunst bei. — Jede einzelne dieser beiden Eigenschaften ist dem Gedeihen der Kunst nachtheilig, wenn aber beide vereinigt sind, ist natürlich der Nachtheil noch größer, und leider finden sie sich meistens vereinigt vor.

Wenn ein Künstler von wirklichem Talente und bereits erreichter höherer Ausbildung desselben auch eine zu hohe Meinung von sich und seinem Verdienste faßt, so sehe ich ihm diese menschliche Schwachheit gerne nach, wenn er nur durch seine Handlungsweise zeigt, daß er einsieht, welch unerschöpfliches Feld die Kunst sei, und daß ihm immerhin noch unendlich viel zu lernen und zu ergründen übrig bleibe, und wenn er sich stets gerecht gegen fremdes Verdienst erweist; thut er dieß aber nicht, sondern glaubt er bereits alles Wissen in sich vereinigt, und zeigt er sich ungerecht gegen die Verdienste anderer, so kann mir selbst das größte Talent, dem ich sonst unbedingte Achtung zollen würde, eine widerliche Erscheinung werden.

Um wie viel eckelhafter es nun noch werden muß, wenn, wie man leider auch manchmal findet, sich die durch einige unverdiente glückliche Erfolge anmaßend gewordene Mittelmäßigkeit froschartig ausbläht, wahres Verdienst in den Hintergrund drängen, und sich selbst als goldenes Kalb zur allgemeinen Verehrung ausgestellt sehen will, ist wohl leicht zu begreifen; noch klarer aber ist, daß in solchen Fällen Ungerechtigkeit gegen wahres Verdienst, Intrigue und Protektionssucht eine noch weit schädlichere Rolle spielen werden, weil es ohne dieselben kaum gelänge, einen also usurgirten Rang auf die Dauer einzunehmen.

Durch solches Treiben aber verliert in den Augen vieler kälterer Beobachter nicht nur der ganze Künstlerstand, sondern sogar die Kunst selbst an Würde und Erhabenheit, und unter den Künstlern unter sich entsteht ein feindseliges, mißtrauisches und ewig gespanntes Verhältniß, das allein schon hinreicht, um auf ein Menschenalter hinaus alles aufrichtige Streben der Bessergesinnten zu paralisiren, und in wenig Jahren mehr zu verderben, als diese im Laufe mehrerer Decennien gut zu machen vermögen. Uebrigens kömmt bei uns in Deutschland die Zurücksetzung des eingebornen Talentes und ein gewisses vornehmes Ignoriren seiner Leistungen so häufig vor, daß man versucht wird, es für eine Art von adoptirtem Prinzip zu halten, und gar keine böse Absicht mehr darin zu finden. — So habe z. B. ich für meine eigene Person die Erfahrung gemacht, daß gerade einige derjenigen bei großen Kunstanstalten Einfluß ausübenden Kapellmeister und Direktoren, denen ich in verschiedenen Gelegenheiten mit der größten Zuvorkommenheit entgegen gekommen bin und ungeheuchelte Beweise meiner Achtung gegeben, ja Manchen von ihnen nützliche Dienste geleistet habe, meine Existenz als Tonsetzer förmlich zu ignoriren, und meine Werke auf's Sorgfältigste von ihren Repertoirs ferne zu halten von jeher bemüht gewesen sind! — Und dennoch sind das größtentheils Männer, vor deren Talent und

Wissen ich alle Achtung hege, und die weder als übermäßig selbstsüchtig noch als ungerecht gegen fremdes Talent gelten wollen; so daß ich es also nur ihrer Indolenz und Gleichgültigkeit gegen vaterländische Kunstproducte zuschreiben kann, daß sie mich mit einer Nachlässigkeit behandelten, welche durchaus gegen den Eifer übel absticht, mit welchem ich seiner Zeit bemüht war, ihren Namen geltend zu machen und ihren Ruf zu heben und zu verbreiten. — Wenn es aber mir, der ich seit bald drei Decennien das Glück genieße, in der musikalischen Welt doch einigen Ruf erworben und bei manchen competenten Beurtheilern Anerkennung meines artistischen Strebens und Wirkens gefunden zu haben, also erging, — was mag für jüngere, weniger bekannte Tonsetzer zu hoffen und zu erwarten seyn? —

4) Ein fernerer wesentlicher Grund des Verfalles der Musik liegt in dem, wenigstens im größeren Theile des katholischen Deutschlands, seit der Aufhebung der Klöster und veränderten Organisation der vormals bestandenen Knaben-Seminarien eingerissenen gänzlichen Mangel an öffentlichen musikalischen Bildungsanstalten, der nicht nur auf Nachbildung guter Musiker, sondern auch auf Erhaltung eines soliden Geschmackes und der Liebe zur Musik der ganzen gegenwärtigen jüngeren Generation höchst nachtheilig influirt hat, und immer noch nachtheiliger einwirken wird.

Wenn auch in Deutschland eigentliche Musikconservatorien nicht bestanden haben, so besaß man doch früherhin in diesem Lande Institute, welche in Beziehung auf Bildung von Virtuosen zwar nicht mit förmlich organisirten Conservatorien wetteifern konnten, aber dagegen in Beziehung auf Bildung gründlicher Musiker im Allgemeinen fast eben so viel, und in Beziehung auf Erweckung des Hanges zur Musik bei der Jugend und auf Einführung dieser Kunst ins Leben weit mehr noch leisteten, als je Conservatorien zu leisten vermochten: diese Institute waren die bei fast allen größeren öffentlichen Gymnasien bestehenden Knaben-Seminarien und die Prälaten-Klöster.

Die Knaben-Seminarien bestanden großentheils durch milde Stiftungen, mit welchen die Bedingung eines eifrigen Betriebes der Musik von Seiten der Seminaristen, zum Behufe der ihnen übertragenen Kirchenmusik in den Studien- und Seminars-Kirchen, verbunden war, und da man zur Besetzung der Tenor- und Baß-Stimmen so wie für vielerlei Instrumente auch Erwachsener bedurfte, so blieben die einmal in der Musik gut unterrichteten Knaben gewöhnlich auch im Jünglingsalter noch so lange im Seminar, bis sie Universitäten oder theologische Lyceen bezogen. — In den Abteien wurde, und zwar mit vollem Rechte, auf die möglichst würdige Haltung des Gottesdienstes ein großes Gewicht gelegt, und daher nicht nur bei der Aufnahme von Novizen besondere Rücksicht auf musikalische Bildung genommen, sondern auch in den, oft zahlreich besuchten, Klosterschulen der Unterricht in der Musik mit dem größten Eifer betrieben.

Die in diesen Klosterschulen vorbereiteten Knaben und Jünglinge traten später in die öffentlichen Gymnasien über, wohin sie ihre Vorkenntnisse in der Musik und ihre Neigung dazu mitbrachten, sich den gut eingeübten Musikchören der Seminaristen anschlossen, und vereint mit diesen durch häufig gelungene Produktionen auch in den übrigen Studierenden Neigung zur Musik und Nacheiferung erweckten.

Die öffentlichen Professoren der Lehranstalten, größtentheils aus den genannten Abteien hervorgegangen, waren nicht selten selbst große Musikfreunde und häufig gebildete Musiker, jedenfalls aber überzeugt, daß Musik eines der besten und edelsten Bildungsmittel für die studirende Jugend sey, und traten daher dem Hange der Zöglinge für diese Kunst niemals hindernd, sondern vielmehr nach Kräften, fördernd entgegen, und so gestaltete es sich, daß nicht selten der dritte oder vierte Theil der sämmtlichen Schüler einer Lehranstalt musikalisch gebildet war, fast Alle aber große Freude an Musik fanden. Diese schon im Knaben- und Jünglingsalter gepflegte Vorliebe für Musik dauerte dann aber auch in dem zum praktischen Geschäftsleben herangereiften Manne fort, und da aus der Zahl dieser Zöglige die einstigen Beamten, Priester, Aerzte, Lehrer ꝛc. hervorgingen, Manche auch nach vollendeten Studien sich nur mit der Administration ihres eigenen Vermögens als Privatmänner beschäftigten, Andere sich dem Handelsstande oder der Landwirthschaft oder dem Kriegsdienste widmeten, so fand sich, nachdem einige Generationen durch diese Schulanstalten herangebildet waren, die Liebe zur Musik fast durch alle Stände in gleichem Maaße verbreitet, weil Viele der also Herangebildeten ihre Neigung auch wieder auf ihre Familie und auf den sie in ihrem Geschäfts- oder Privatleben umgebenden Kreis von Bekannten und Freunden überzutragen bemüht waren.

Daß nun bei einer so allgemein verbreiteten Liebe für Musik auf Diejenigen, welche in diese Kunst tiefer eingedrungen waren und im Betriebe derselben sich auszeichneten, bei den Uebrigen in höherem Ansehen stehen, und ihre Urtheile als allgemeiner geltend geachtet werden mußten, war wohl ganz natürlich, und so wurde es denn auch diesen Einflußreicheren leicht, mit dem entschiedensten Erfolge auf Bildung und Erhaltung eines guten Geschmackes und auf Anerkennung des wahrhaft Guten in jedem Zweige der Tonkunst hinzuwirken, was auch die Meisten unter ihnen mit lobenswerthem Eifer und größter Gewissenhaftigkeit redlich thaten, und dadurch ein Beispiel gaben, von dem man freilich damals kaum geglaubt haben wird, daß es in unserer Zeit so wenig Nachahmung finden werde, als es leider der Fall ist.

Diese für das Gedeihen der Kunst so wichtige und erfolgreiche Pflege der Musik in den Schulanstalten verschwand aber beinahe gänzlich, als in den ersten Jahren des gegenwärtigen Jahrhunderts die Säcularisation der Bisthümer und unmittelbaren Reichsstifter, und bald darauf die Aufhebung der Abteien erfolgte, und um die nämliche Zeit eine völlige Abänderung der früher der öffentlichen Erziehung zu Grunde gelegten Schulpläne größtentheils auch die Auflösung jener Knabenseminare nach sich zog, in denen früher so viel für musikalische Bildung geschehen war.

Die Folgen dieser Umgestaltung der früheren Verhältnisse ließen auch, wie jeder Unbefangene vorhersah, nicht

sehr lange auf sich warten, und traten schon nach Verlauf von wenig Jahren durch ein allmähliges Sinken des Betriebes der Kirchenmusik, welche selbst in den bedeutenderen Städten gegen ihren früheren Zustand kaum mehr zu erkennen war, fühlbar genug hervor; noch auffallender aber verlor sich jene früher so sehr verbreitete Liebe zur Musik, und es trat an ihre Stelle schon in der ersten Generation, welche aus den neu organisirten Schulanstalten hervorging, eine fast eben so allgemeine Gleichgültigkeit gegen diese Kunst, so daß nach ein paar Decennien nicht wenige der sogenannten Gelehrten und Gebildeten Musik nur mehr für ein Artikel der Unterhaltung, für einen Lückenbüßer zur Vertreibung der Langweile, oder allenfalls für ein, großen wie kleineren Kindern ohne Gefahr gestattet werden könnendes, Spielzeug hielten, und demnach von jenem hohen Standpunkte und jener Würde durchaus nichts wissen wollten, welche ihr früher, ihrer Meinung nach, völlig unverdienter Weise eingeräumt worden waren.

Obgleich nun durch solche Ansichten und Urtheile der Tonkunst auch nicht das Geringste von ihrem Werthe für die Menschheit im Allgemeinen und von der ihr von Gott verliehenen Würde geraubt werden konnte, so war ihre kecke und eifrige Verbreitung, bei dem ohnehin immer mehr überhand nehmenden Egoismus und Hang zum Materialismus unseres Zeitalters doch um so leichter im Stande, nachtheilig auf die öffentliche Meinung einzuwirken, als das Streben jeden, wenn auch noch so wohlthätigen, Nimbus zu zerstreuen, alles Hehre und Erhabene in den Staub der Gemeinheit herabzuziehen, und dem Idealen, je reiner und edler es ist, um so hartnäckiger den Krieg zu erklären, ja stets seine zahlreichen Anhänger und Begünstiger findet, und von daher, wo es zum Heile der wahren Civilisation geschehen könnte und sollte, auch durchaus keine Hemmung erfähel, so daß es meistens siegreich aus seinen Kämpfen hervorgeht.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Breslau bei F. E. C. Leukart: Handbuch beim Unterricht im Gesange, für Schüler auf Gymnasien und Bürgerschulen bearbeitet von Bernard Hahn, Capellm. am Dom und Gesanglehrer am Kgl. leopoldinischen Gymnasium zu Breslau. Vierte Auflage. VIII. u. 80 Seiten 8. Pr. nur 27 kr.

Der Verfasser entwarf das Buch, wie er in dem Vorworte sagt, zunächst für seine Schüler, denen ein solches Schulbuch gefehlt habe. Sein Wille ist also, daß das Buch nicht in den Händen des Lehrers bloß als Leitfaden etwa verweile, sondern dem Schüler selbst in die Hand gegeben werde. Die Frage, ob dies thunlich und zweckmäßig? ist bald beantwortet, sobald wir uns nur darüber verständigt haben, wie überhaupt der Gesang-Unterricht an höheren Schulen ertheilt werden soll. Gestehe ich, daß es in dieser Beziehung im Allgemeinen sehr traurig aussieht, selbst in unserm Vaterlande, wo anerkannt doch die Jugendbildung mit einem Eifer, in einer Weise, betrieben wird, wie kein anderes Land sich rühmen darf. Oefter als in der Regel glaubt man dabei genug zu thun, wenn den Schülern eine Reihe passender Lieder und Choräle mit Hülfe einer Violine oder eines andern Instruments, auch wohl durch Vorsingen, (so zu sagen) eingelernt wird. Viel wenn dieses Einlernen auch nach Noten oder Zahlen geschieht, wenn mehrstimmige Lieder benutzt werden, oder hie und da auch noch einige Bemerkungen über Takt, und was damit in Verbindung steht, den nicht selten mit dem schnellen Nachsingen Gequälten zufallen. Daß der eigentliche Zweck des Unterrichts bei solchem Verfahren gänzlich verfehlt wird, leuchtet ein; und ist zu beklagen, daß gewöhnlich der musikalischen und überhaupt ästhetischen Bildung, dem Gesangsunterrichte insbesondere, an den öffentlichen Schulen ein nur gar zu sparsames Maaß an Zeit und sonstigen Mitteln von Oben herab zugetheilt zu werden pflegt, so ist wahrlich mehr noch dabei zu verwundern, wie die Musiklehrer, eben um solches geringen Maaßes willen, sich nicht doppelt angelegen seyn lassen mögen, so Viel wenigstens darin zu leisten, als sich irgend noch darin und damit leisten läßt. Setzt dort solche Vernachlässigung ein unbegreifliches Mißkennen der engen Beziehungen voraus, in welchen selbst eine blos elementarische Musikbildung, die nicht etwa blos einige mühsam angeübte mechanische Fertigkeit ausmacht, zu der allgemeinen Menschen-, geistigen und leiblichen Bildung steht, so läßt sich hier dieselbe nur erklären durch ein totales Mißverstehen der Aufgabe. Die Paar Lieder, welche der Knabe in der Schule lernt und die allerdings er hier um der Uebung willen auch lernen soll und muß, singt er nicht mehr, so bald er selbstständig einmal ins Leben tritt. Nichts weiter mitgebracht dann in dieses als solch' ein wenig auswendig gelernten Kram, der zumal meistens noch an das Alter geknüpft ist, geht die eigentliche Würze desselben für ihn verloren; denn in der That ist Gesang, der Gesang in Kirche und Haus, im Volke wie in den Cabinetten, in der Oper wie in den Concertsälen, diese Würze, der Mittelpunkt, bei dem sich Alles wiederfindet, was vorher vielleicht politische oder andere Verhältnisse trennten, denn eben das Leben, wie es erfreut und wie es betrübt, wie es jauchzt und wie es weint, wie es frohlockt und wie es wieder vom Himmel sich Trost und von sich selbst den Muth erfleht, — dieses Leben ist es, das sich hier und eben nur hier, in dem Gesange, mit seinem ganzen Inhalte offenbart und gewissermaßen manifestirt. Das aber, was es weiter mitbringen soll, ist die **Fähigkeit** zu singen, die Fähigkeit, von dem Vermögen, das ein höherer Wille ihm aufgeerbt, Gebrauch zu machen, die für sich dann nothwendig auch sich stützen muß auf eine allgemeine Musikbildung, d. h. Kenntniß dessen, ohne welches nirgends Musik getrieben werden kann, mit welchem aber überall diese Zutritte gestattet; dessen, was im Grunde Nichts eigentlich ist, als das Mittel, die unhörbare Musik, die ihre Harmonieen und Melodieen durch die gesammte Natur spielt, hörbar im Leben zu verwirklichen; und solche Kenntniß kann nicht erworben werden durch einen Unterricht, wie angegeben er in der Regel ertheilt wird, sondern

nur durch einen solchen, wie vorliegendes Buch theils zu ertheilen vorschreibt, theils selbst auch schon ertheilt, und das eben deshalb ganz richtig dem Schüler einzeln in die Hand gegeben wird, um durch Wiederholung dem Gedächtniß, durch Nachlesen dem Auffassungsvermögen, durch das lebendige Beispiel dem Begriffe zu Hülfe zu kommen. Das Buch enthält eine vollständige sogen. Gesangsschule, so vollständig, wie je nur eine zu Tage gefördert worden ist; aber Alles wird gelehrt mit klügster, umsichtsvollster Berücksichtigung des allgemeinen Zweckes, also gründlich, aber populär, kurz aber bestimmt, singen lehrend aber nicht Sänger bildend, und somit auch die allgemeine sogen. Musiklehre vollständig ergänzend, da ohne deren Kenntniß eben Niemand singen kann. Hinsichtlich der Anordnung und Eintheilung der Lehrgegenstände ließe sich hie und da wohl eine mehr systematische Folge, namentlich aber eine geringere Zergliederung wünschen; doch thut dieser Mangel in der Darstellungsform weniger der Darstellung selbst und ihrer Sache Abbruch, und mag es auch seyn, daß die Absicht des Verfassers, die Gesammtlehre gewissermaßen in einer Reihe von Lektionen oder „Uebungen" zu vollenden, zu solchem, sonst störenden, vielfachen Zerreißen der einzelnen Glieder und Theile Veranlassung gab. Daß zudem solcher Aussetzung ungeachtet das Buch seinen Zweck erfüllt und daß dieser Zweck wirklich auch erfüllt werden will, beweiset der schnelle Absatz von schon vier Auflagen desselben. Indeß könnte derselbe seinen Grund auch darin haben, daß der Verf. das Buch in seinen Schulklassen einführte, und um in dem Falle den Kreis der Theilnahme nach Kräften zu erweitern, sprach ich der wiederholten Ausgaben unerachtet so ausführlich davon. Möglich wäre es, daß der eine oder andere Schul-Singlehrer hier mir entgegnete, eigentlichen Musik- und auch nur speciell wirklichen Gesang-Unterricht auf Gymnasien und ähnlichen Anstalten zu ertheilen, sei aus dem Grunde überflüssig, weil die meisten Zöglinge zu Hause schon privatim Musik-Unterricht genießen; indeß ließe sich das Irrige und Unstatthafte der Meinung sogar durch Zahlen, mathematisch, nachweisen, und ob außerdem der öffentliche Lehrer auf die Nachhülfe zu Hause sich verlassen darf, mag weiter zum Bedenken gegeben seyn. Daß bei dem Gesangunterrichte gründlich, d. h. grammatikalisch und allgemein musikbildend verfahren werde, ist eben so nothwendig, als bei dem Unterrichte in Sprachen. Kein Sprachlehrer wird seinem Schüler blos ein Beispiels- oder Uebungsheft in die Hand geben, und so lange nun ihm den Sinn der einzelnen Sätze vorsagen, bis er ohne Anstoß denselben nachplappern kann; so aber verfährt vergleichungsweise der Singlehrer, der blos Lieder seine Schüler singen lehrt, die Nichts seyn sollen als das Beispiel und Uebungsstück von der grammatischen Regel, deren Lehre vorangegangen seyn muß. Und wie verschieden, mehr oder weniger brauchbar, um ihres Zweckes und ihrer Bestimmung willen, die Grammatiken der Sprache, so die Singlehrbücher: vorliegendes möchte ich den Bröder der Gesangsprache nennen. Möchten so viele Schulen es als Lehrcanon in sich aufnehmen, als auf welchen nach dieses Mannes Grammatik Lateinisch gelehrt wird! — Dann wäre nicht blos mein Wunsch erfüllt, sondern ein gleicher Segen in dem Singunterrichte auch zuversichtlichst zu erwarten, als jenes klare wahre Buch in seinen beiden Formen über den lateinischen Sprachunterricht verbreitet hat.

Schilling.

Correspondenz.

Die Tonkunst in Wien während der letzten fünf Decennien *).

Skizze

von J. F. Edlen von Mosel.

Man wird mich wohl kaum darum beneiden, das, wovon hier die Rede seyn soll, selbst mit erlebt zu haben. Die Aussicht, noch viel erleben zu können, ist gewiß erfreulicher, als das Bewußtseyn, viel erlebt zu haben. Für die Leser dieser Blätter hingegen möchte der oben erwähnte Umstand von einigem Gewichte seyn; denn die Mittheilungen eines Zeugen haben doch immer mehr Anspruch auf Glauben als die glaubwürdigsten Traditionen, welche auf ihrem langen Wege immer einige Veränderungen können erlitten haben. Nur bei denjenigen wird dieser Vorzug wenig Anerkennung finden, welchen die Erfahrung für nichts gilt; die Alles, was vor ihnen da gewesen, mit verächtlichem Lächeln betrachten, und die ihre verkehrten Ansichten über das gegenwärtig Bestehende nicht besser sicherzustellen wissen, als durch den Gemeinspruch, daß bejahrte Männer nur die „gute alte Zeit" zu loben pflegen.

Es handelt sich aber hier nicht blos darum, Lob oder Tadel auszusprechen, sondern auch deren Grund zu beweisen. Die Musik ist mehr als eine Geschmackssache, über die sich freilich nicht streiten ließe, weil der Geschmack jedes Einzelnen von der Stufe abhängt, auf welcher seine Bildung, seine Kenntnisse und seine Urtheilsfähigkeit stehen. Die Musik ist eine Kunst und eine Wissenschaft zugleich; und wenn auch Beweisgründe in unseren Tagen zu den langweiligen Fragen gezählt werden, so wird man ohne dieselben in Künsten und Wissenschaften doch nie zu einer hinreichenden Ueberzeugung gelangen.

Wenn ein Theil der Musikfreunde über den Verfall ihrer geliebten Kunst klagt, während der andere über ihre Fortschritte jubelt, so entspringt diese Differenz größtentheils daraus, daß kein Theil dem andern die Gründe, auf welche er seine Meinung stützt, klar aus einander setzt; geschähe dies, so würde sich zeigen, welche Gründe haltbar, welche unhaltbar sind, und am Ende würde sich wohl gar finden, daß beide Theile sich nicht verstanden haben, indem der eine von den ästhetischen, der andere

*) In Betracht der hohen Bedeutung, welche jene unsere „einzige" Kaiserstadt für die deutsche musikalische Cultur seit Jahrhunderten schon gewonnen, muß das größte Interesse sich an ein Tableau knüpfen, auf welchem deren Wirken während eines so inhaltsschweren Zeitraumes, wie die letzten fünf Decennien, und von einer so berufenen Hand wie des Herrn Verfassers zumal, zusammengestellt wird. Unterzeichnete glaubte daher ihren verehrlichen Lesern einen Dienst zu erweisen, wenn sie dem Artikel ungeachtet seines etwas großen Umfanges die Aufnahme gern gestattete.

Die Redaktion.

von den mechanischen Vorzügen der jetzigen Tonkunst sprach, und so vielleicht jeder Recht behält.

Weit entfernt, die Meinung, welche ich hier gelegenheitlich über Kunst oder Künstler äußerte, als positives Urtheil aufstellen zu wollen, das ich denjenigen überlasse, welche als würdige Oberpriester Polyhymnens allgemein anerkannt sind, habe ich damit nur meine individuelle Ansicht ausdrücken wollen, und die Kunstgründe angeführt, welche sie rechtfertigen dürften.

Wenn man unter den genannten Künstlern welche vermißt, die eine Erwähnung wohl verdient hätten, so möge man bedenken, daß ich nicht eine Geschichte der österreichischen Musik schreiben, sondern nur den Gang, welchen die Tonkunst und der Geschmack an derselben während der bezeichneten Periode genommen haben, in leichten Umrissen darstellen wollte, folglich nur von jenen Personen sprechen konnte, die als Componisten, als ausübende Künstler, oder auf irgend andere Weise auf diesen Gang Einfluß hatten. Ausgezeichnete Dilettanten zu nennen, deren Wien bekanntlich nicht wenige besitzt, verbot mir die Besorgniß, ihre Bescheidenheit zu verletzen. Ich war anfangs Willens, diese Skizze nach den verschiedenen Musikgattungen einzutheilen und die Bahn, die jede einzeln durchlaufen, ununterbrochen darzustellen. Ohne Zweifel wäre dadurch mehr Einheit und Zusammenhang erreicht worden; allein ein größerer Vortheil wäre verloren gegangen, nämlich die periodische Uebersicht des Ganzen, und die Wahrnehmung, wie der Gang der einen Gattung auf den der übrigen eingewirkt hat.

Bin ich daher manchmal aus der strengen Zeitfolge herausgetreten und habe Einiges anticipirt, wovon erst später gesprochen werden sollte; so geschah es, um nicht noch öfter auf den nämlichen Gegenstand zurückkommen zu müssen, als ohnehin unvermeidlich war.

Als ich in die musikalische Welt trat, war in der Kammermusik Pleyel, sowohl für Violin- als Klavier-Spieler, vorherrschend. Was man auch gegen die Flachheit seiner Compositionen sagen mag, sie waren reich an Melodieen, und seinen, dem damaligen Könige von Neapel gewidmeten, sechs Quartetten fehlte es auch nicht an innerem Gehalte. Haydn und Mozart waren noch nur den Eingeweihten vorbehalten. Später wechselten mit Pleyel's Werken Quartette von Galius, Eybler und Gyrowetz; die Klavierspieler aber gewannen größere Abwechslung durch Kozeluch, Wanhall, Sterkel, Steibelt (welcher auch in Gesangscompositionen beliebt war) und durch den unermüdlichen Variationencomponisten Abbé Gelinek.

Für Violin-Concerte hatte man Giarnowich und Viotti. Wem es gelang, ein Concert dieser Meister gehörig vorzutragen, galt damals nicht viel weniger als heut zu Tage Ole Bull oder Ernst gelten.

Im Gesange hörte man Lieder von Hiller, Haydn, Mozart, Arien von Graun und Naumann, auch wohl italienische Opernarien, unter welchen man sich aber keine so halsbrechenden Bravourstücke vorstellen muß, wie die heutigen.

Die dramatische Musik war vor fünfzig Jahren durch eine italienische Oper repräsentirt, die ich jedoch nicht mehr gehört habe, da Kaiser Joseph II. sie noch früher, als ich anfing, das Theater zu besuchen, durch eine deutsche, die er „National-Oper" hieß, ersetzen ließ. Jene muß indessen bedeutend gewesen seyn, wie man aus den „Briefen über die Wienerische Schaubühne", von J. v. Sonnenfels, entnehmen kann. Eine ihrer ausgezeichnetsten Darstellungen scheint Gluck's „Alceste" gewesen zu seyn, worin die berühmte Antonia Bernasconi die Titelrolle sang. „Ich befinde mich in dem Lande der Wunderwerke," schreibt Sonnenfels, „ein ernsthaftes Singspiel ohne Kastraten, eine Musik ohne Solfeggien, oder, wie ich es lieber nennen möchte, ohne Gurgeley; ein welsches Gedicht ohne Schwulst und Flitter; mit diesem dreifachen Wunderwerke ist die Schaubühne nächst der Burg wieder eröffnet worden." — Auch von dem darauf gefolgten deutschen Singspiele kann ich mich nur auf wenige Vorstellungen, und selbst auf diese nur wie im Traume erinnern; es sind „das Irrlicht", mit Musik von Umlauf (dem Vater), worin der Gesang des Ahnherrn aller deutschen Baßsänger, Fischer, einen unvergänglichen Eindruck auf mich machte; „die Pilgrimme von Mecca", aus dem Französischen übersetzt, componirt von Gluck; und „die Entführung aus dem Serail", welche Mozart auf Befehl des Kaisers für diese seine neu geschaffene Opernbühne schrieb, wobei die Rolle des Osmin für den oben genannten Bassisten berechnet war. Außer diesen machte damals noch eine aus dem Italienischen in's Deutsche übertragene Oper des kaiserl. Hofcapellmeisters Gaßmann, „die Liebe unter den Handwerksleuten" (l'amore artigiano) großes Glück.

Dieses, von seinem erhabenen Gründer mit Eifer beförderte Institut, dessen vorzüglichste Zierde die treffliche Sopransängerin Lange, geborne von Weber, Mozart's Schwägerin, die Cavalieri, und der erstgenannte Fischer waren, hielt sich gleichwohl nicht lang; wahrscheinlich aus Mangel an original-deutschen Compositionen, wie man schon aus dem Vorhergesagten sieht; da man gleich anfangs zu übersetzten französischen und italienischen Opern seine Zuflucht nehmen mußte, um ein, wenn auch beschränktes Repertoire zu bilden.

Im Jahre 1784 ließ der Kaiser eine italienische Sängergesellschaft kommen, welche durch ihre Vortrefflichkeit und den Reichthum ihres Repertoires den allgemeinsten Beifall erwarb. Erst vier oder fünf Jahre nachdem diese Oper eingerichtet war, begann mein fortgesetzter Besuch der Opernbühne. Von dieser Epoche, meinem Uebertritte vom Knaben zum Jünglinge an steht alles Erlebte noch klar vor meinem Gedächtnisse.

Jene italienischen Sänger und Sängerinnen würden kaum im Stande gewesen seyn, alle die Tonläufe, Figuren und Rouladen auszuführen, welche jetzt für das Höchste der Gesangeskunst gelten; im Cantabile aber, im Ausdrucke der verschiedenen Gefühle und Leidenschaften, im Charakterisiren ihres Vortrags standen sie weit über den Besten unserer Zeit, und vor Allen würden sie als Schauspieler der ersten deutschen oder französischen Bühne Ehre gemacht haben. Da letztere Eigenschaft be-

sonders zur Aufführung von Mozart's unübertrefflichem Meisterwerke: „Le nozze di Figaro" nöthig ist, will ich, statt aller übrigen, von diesem nähere Auskunft geben. Der Graf wurde durch den Baryton Mandini dargestellt, einem Manne von einnehmender Gestalt und wohltönender Stimme, der, obschon auch im Komischen voll Witz und Humor, sich durch Anstand und Pathos gleichwohl noch mehr im Edlen und Tragischen auszeichnete. Figaro war Benucci, ein tüchtiger Baß, von welchem man sich einen sehr irrigen Begriff machen würde, wenn man sich ihn als einen gewöhnlichen Buffo dächte. Er war der feinste Komiker, wußte seine Rollen trefflich zu individualisiren, und war besonders für die so eben genannte durch seine sprechende Physionomie und Gewandtheit wie geschaffen. Kein solcher Figaro hat seitdem die Bühne betreten. Der einzige Lablache (den ich in dieser Rolle gesehen) würde ihm gleich kommen, wenn seine Korpulenz ihn nicht daran hinderte. Don Basilio war einem zweiten Tenor, Namens Occholli, einem trefflichen Schauspieler im Fache der Intriguants, zugetheilt. Demoiselle Villeneuva, eine junge Sängerin, leicht wie der Zephyr, war als Cherubim bezaubernd. Die beiden Sänger, Calvesi und Mambelli waren dabei unbeschäftigt, da kein erster Tenorpart in der Oper vorkömmt. Unter den Frauenrollen gebührte der berühmten Ronare, voll Geist und Leben, als Susanne, der erste Preis, obschon auch die Gräfin in der Cavalieri, zumal in Beziehung auf den Gesang, eine Repräsentantin gefunden hatte. Selbst der kleine Part der Marcellina war in den Händen einer, weit über demselben stehenden, mit einer vorzüglichen Mezzosopranstimme begabten Sängerin, der Mad. Bussani, die später in Cimarosa's „Matrimonio segreto" als Janta rauschenden Beifall erntete. Als diesem Vereine auch noch die graziöse, muthwillige Luschi (nachher Mad. Mombelli) beitrat, gab er auch Mozart's „Don Giovanni," worin Mandini in der Titelrolle, Benucci als Leporello, und die Luschi als Zerlina bis auf den heutigen Tag noch nicht erreicht wurden; in der Folge führten sie auch „Cosi fan tutte" mit gleicher Vollendung auf. — Diese Künstler, welche sämmtlich fest musikalisch waren, wie schon daraus hervorgeht, daß sie Mozart'sche Musik so leicht lernten und so meisterhaft vortrugen, waren nicht, wie jetzt gebräuchlich, nach Stagionen bezahlt, sondern standen im Jahrgehalte. Die ersten Sänger und Sängerinnen bezogen jährlich tausend, höchstens zwölfhundert Ducaten in Gold; die übrigen sechs bis achthundert. Welches Honorar, gegenüber den jetzigen ungeheuern Summen! — Aber freilich konnten die Sänger bei der damaligen Musik auf langen Ertrag ihres Talents rechnen, während sie nun durch die schwer einzuübenden Bravouren und die Anstrengung, ein mit allen nur existirenden Streich-, Holz-, Blech- und Schlag-Instrumenten tobendes Orchester überschreien zu müssen, kaum einige Jahre benützen können, um für ihre Zukunft zu sammeln, und die jetzige Opernmusik, „wie einst der Minotaurus seine Menschenopfer, jährlich das Opfer einer frischen Stimme fordert."

Die erwähnte Sängergesellschaft wurde in der Folge durch die Tenore Viganoni, Maffoli und Siboni, den komischen Baß Albertorelli, und die Damen Morichelli, Ferrarese, Tamenni, Marianna und Imperatrice Sessi u. m. a. theils ergänzt, theils erneuert. Der vortreffliche Baryton Vogl wirkte in der italienischen Oper zu deren Vortheile mit, und ward später eine Hauptstütze des deutschen Singspiels. Maffoli, einer der vorzüglichsten Tenore damaliger Zeit, dessen Stimme jedoch schon im Abnehmen war, suchte diesen Mangel durch einen Aufwand an Coloraturen zu decken, und man kann ihn als denjenigen betrachten, der den, nunmehr bis zum Ekel angewachsenen Luxus an Verzierungen in die Opernwelt gebracht hat. Siboni, zugleich guter Schauspieler, trat später, als die italienische Oper aufhörte, zur deutschen über; wovon an seinem Platz die Rede seyn wird.

Mit all diesen bisher genannten Künstlern wurden vom Jahre 1784 bis 1803, während welcher Zeit die italienische Oper — ein Paar kurze Intervalle ausgenommen — bestanden hat, nebst noch andern Werken, folgende von mir gehörte aufgeführt:

Von Paesiello „Il Marchese Tulipano," il Barbiere di Seviglia, le gare generose, la contadina di spirito, il Re Teodoro (worin Mandini als König, und Bannecci als Taddar unübertrefflich waren) „La molinara" (der Triumph der Tomeoni) und Nina, la pazza per amore;" — von Salieri „La scuola dei gelosi, la grotta di Trofonio (eine Lieblingsoper des Publicums) il Talismano," sein classischer Axur, Re d'Ormus, il pastor fido, la Cifra, Eraclito e Democrito, Palmira" und „Cesare in Farmacusa;" — von Guglielmi „La pastorella nobile" und „l'inganno amoroso;" — von Mozart dessen unerreichbare drei Meisterwerke „Le nozze di Figaro, Il Don Giovanni, und Cosi fan tutte" — von Sarti „Fra i due litiganti il terzo gode" — von Martini „Una cosa rara" (die sich eben so allgemeinen als anhaltenden Beifalls zu erfreuen hatte) und „L'arbore di Diana" — von Paer „Camilla, la Griselda, Achille" und „Sargino" — von Sacchini „La contadina in corte" — von Nicolini „Gli Orazi e Curiazi" — von Zingarelli „Giulietta e Romeo," in welch beiden Opern der unvergeßliche Sopransänger Crescentini seine Siege feierte — von Piccini „La bella pescatrice" und „la finta giardiniera" — von Fioravanti „La capriciosa pentita, i virtuosi ambulanti" und „Le cantarici vilane" — von Cimarosa „Le trame deluse" und die für Wien geschriebene Oper „Il matrimonio segreto" — von Jos. Weigl „Il pazzo per forza, la principessa d'Amalfi, l'Uniforme, Giulietta e Pierotto" und „l'amor marinaro" — von Gyrowetz „Federica ed Adolpho." — Ich habe diese Opern nicht nach der Zeitfolge, in der sie aufgeführt worden, sondern so, wie sie sich meinem Gedächtnisse darstellten, hier angeführt.

Da zu jener Zeit noch nicht, wie jetzt, eine stereotype Compositions-Manier bestand, so hatten die Musikfreunde,

außer dem Wechsel eines so ungemein reichen Repertoires, noch das Vergnügen der Verschiedenheit des Styls von nicht weniger als fünfzehn Meistern; während man heut zu Tage, auf die Zahl von fünf oder sechs Werke beschränkt, immer denselben Meister und dieselbe Oper zu hören glaubt.

Die Libretti waren eben keine Wunder der Dichtkunst, aber sie enthielten viele gute Scherze, komische Situationen, natürlichen Humor, und vermählten sich daher trefflich mit dem eigentlichen Genius der national-italienischen Musik, in welcher jene Eigenschaften eben auch das wahre Element bilden. Daß Dichter und Tonsetzer dies wohl erkannten, sieht man daraus, daß unter der großen Anzahl der oben genannten Opern kaum fünf oder sechs ernste, und selbst diese, Arur und Romeo ausgenommen, mit fröhlicher Entwickelung, zu finden sind; während jetzt lauter tragische Stoffe, die — wie der Titel sagt, man aber sonst kaum erkennen würde — meistens aus Walter Scott's Romanen geschöpft sind, zu Tage kommen, deren Gräßlichkeit kaum auszuhalten wäre, wenn die Maestri nicht wohlmeinend bedacht wären, den widerlichen Eindruck des Textes durch Walzer- und Galopp-Weisen zu mildern.

Was die Musik betrifft, so war die derjenigen Opern, welche aus Italien herüber kamen, oder von Meistern, die in Italien wohnten, hier geschrieben wurden, melodieenreich, einfach, wenig modulirt, mit mäßiger, aber immer wohlgewählter und passender Orchesterbegleitung, leicht eingänglich, aber darum weder platt noch gemein; und wenn auch die Melodie das Vorzüglichste dieser anziehenden Werke waren, so sangen doch nicht alle Personen in gleicher Art, und es fehlte durchaus nicht an hinlänglicher, wenn auch nicht so bestimmter Characteristik der Handelnden, wie man sie bei Gluck und Mozart antrifft; noch weit weniger aber an natürlichem, nie übertriebenem Ausdrucke der Gefühle und Leidenschaften. Besonders gelungen waren fast immer, aus der bei den Libretti erwähnten Ursache, komische und humoristische Stellen und Situationen.

Mit allen Vorzügen seiner heimathlichen Zeitgenossen, aber zugleich mit bestimmterer Charakteristik, lebhafterem Ausdrucke, manigfaltigerer Modulation und wirksamerer Instrumentirung wußte Salieri seine Opern auszustatten; wie ich denn an einem andern Orte*) bewiesen zu haben glaube, daß er aus den damaligen italienischen Operncomponisten der am meisten dramatische war. Dieses Uebergewicht läßt sich dadurch erklären, daß er schon als Jüngling nach Deutschland kam, Gaßmann zum Lehrer, und Gluck zum Freunde hatte. Eine besondere Gabe besaß er zumal in komischen Opern, durch Zwischenspiele von wenigen Noten dem Sänger das passende Spiel, womit er seinen Gesang begleiten sollte, gleichsam zu dictiren; was unter jene geniale Züge eines Tonsetzers gehört, die sich um so mehr als solche herausstellen, je bestimmter ihre Wirkung, und je einfacher das Mittel ist, womit sie erreicht werden. Wenn die Opern „Le Danaides“ und „Tarare“ seinen Namen in Paris unvergeßlich machten, so hat er sich durch seine „Grotta di Trofonio,“ seine „Palmira,“ und vor Allen durch seinen ganz im Geiste Gluck's geschriebenen „Axur“ (eine völlige Umarbeitung des Tarara) ein unvergängliches Monument in Wien errichtet.

Mozart's angeführte drei Opern können wohl nur darum unter die italienischen gezählt werden, weil sie auf italienischen Text geschrieben sind. Eben so reich und noch reicher an Melodieen, wie jene, und zwar an den reizendsten und edelsten, ist es nicht nur der Geist, der in allen seinen Werken lebt und sie über jede anderen erhebt, sondern auch die richtige Zeichnung der Charactere, der natürliche Ausdruck der Gefühle, die kunstreiche Ausführung der Motive und der auserlesene Geschmack in der Instrumentirung, was ihnen den höchsten Rang unter den Erzeugnissen echt dramatischer Musik anweiset. Nicht genug zu bewundern ist in denselben die Verbindung der verständigsten Textbehandlung mit der Einheit und der innern Vollendung der musikalischen Composition. Es sey mir erlaubt, hierüber zu wiederholen, was ich bei Erscheinung seiner Biographie in einer andern Zeitschrift*) äußerte. „Richtet man seine Aufmerksamkeit auf die Melodieen der Mozart'schen Opern, so sollte man glauben, der Componist habe mit gänzlicher Außerachtlassung des Textes blos auf ununterbrochenen Fluß des schönsten Gesanges hingearbeitet; betrachtet man die Behandlung des Textes, die Charakterisirung der Personen, die Schilderung der Situationen und Leidenschaften, so wird man der Meinung, daß er nur diesen Theil seiner Aufgabe, ohne Rücksicht auf melodischen Zusammenhang der Gesangstücke, vor Augen gehabt habe.“ Und welch ein innigst verschmolzenes Ganzes bilden da Text und Musik! — Doch stimme ich ganz der Ansicht eines ungenannten Kunstrichters**) bei, daß, um diese Verbindung vollkommen fühlen und genießen zu können, man seine italienische Opern in der Ursprache geben und hören müsse. „Er schrieb ja auf italienische Worte,“ sagt jener Ungenannte, „des Vortrags Frische und Lebendigkeit, der süßen Liebeslaute Wohlklang, eine scharf accentuirte Mimik, die momentane Pointe sind dabei berücksichtigt, welche selbst in den gelungensten Uebersetzungen an Wirkung verlieren müssen.“ — Nicht weil Mozart selbst die Oper „Le nozze di Figaro“ sein „Lieblingskind“ nannte, sondern aus tiefster Ueberzeugung hatte ich sie für die Krone der drei Meisterwerke. Ich weiß, daß ich durch diese Erklärung gegen die Meinung der Mehrzahl aus Mozart's Verehrern anstoße, welche „Il Don Giovanni“ oben an setzen; allein man vergleiche die beiden Textbücher, und man wird leicht gewahr werden, ob in der gleich werthvollen Bearbeitung des einen oder des andern ein größeres Verdienst liege. Im letzteren ist vollauf Gelegenheit zu jeder Art und jeder Stufe musikalischen Ausdrucks: Liebe und Rache, Wuth und Schmeichelei, Scherz und Entsetzen, der tiefste Schmerz und die ausgelassenste

*) Ueber das Leben und die Werke des Anton Salieri. Wien bei J. B. Wallishauser. 1827.

*) Jahrbücher der Literatur. Band XLXIX. 1830.

**) Mozart's Biographie, von Nissen. S. 493.

Fröhlichkeit; welch ein Feld für einen Tonsetzer, der die Sprache aller dieser Empfindungen so vollständig in seiner Macht hatte! — Die Hochzeit des Figaro hingegen ist ein Intriguenstück; die wenigen darin vorkommenden Leidenschaften, Liebe, Eifersucht, Zorn, sind nur leichthin angedeutet und erreichen nie — wie auch im Lustspiele recht ist — die Höhe des Pathos. Dagegen bewegt sich vom Anfang bis zum Ende eine noch fortschreitende, folglich der musikalischen Bearbeitung nicht günstige, Handlung, welche durch lange Ritornelle von Instrumental-Concerten, durch schnörkelvolle Bravour-Arien, coquettirende Cabaletten und seyn sollende Canons aufzuhalten, eben so sehr gegen den Verstand als gegen den Geschmack gestritten haben würde. Was blieb zu thun? — Mozart wählte das Beste: er schrieb ein Lustspiel in Musik, indem er Beaumarchai's Personen durch seine Töne erhöhtes Leben einhauchte, die verschiedenen Charactere meisterhaft darstellte, die ihm von dem geistreichen italienischen Bearbeiter des Buches, Abbate da Ponte, dargebotene Gelegenheiten zu Contrasten auf das glücklichste benützte, die Handlung selbst aber durch die Musik nirgends auch nur im geringsten aufhielt. Das zweite (oder nach der hier ganz gewöhnlichen Zusammenziehung der vier Acte in zwei, das erste) Finale, über welches allein sich ein blätterreiches Buch schreiben ließe, liefert von dem so eben Bemerkten den glänzendsten Beweis. Und welchen Effect — um mich dieses jetzt so beliebten Wortes zu bedienen — welchen Effekt bringt der letzte Satz dieses Finals hervor! Ein Septett ohne Chor, ohne andere Blechinstrumente als einem Paar Hörnern und zwei Trompeten, ohne andere Schlaginstrumente als den gewöhnlichen Pauken. Hier kann man den Unterschied kennen lernen zwischen Kraft des Genie's und hohlem Getöse. — Mit vollem Rechte behauptet der erst citirte Kunstkenner, daß diese Oper, was Melodie, Originalität, Charakteristik und den echten Conversations-Styl anlangt, selbst allen seinen geistvollsten Theater-Compositionen den Rang abläuft, und schwerlich wohl jemals erreicht, nie aber übertroffen werden kann.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Paris am 30. März. Vergangene Woche fand bei Veron hier ein Diner von Celebritäten statt. Die Celebritäten wurden nicht vergessen. Unter den Gästen befand sich Herr Scribe, Auber und Halevy. Das Diner war nicht kalt und die Conversation nicht schweigsam. Man aß gut und plauderte viel. Unter Anderm sprach man von Aubers neuer Oper, und bat diesen etwas daraus zu spielen. Auber spielte einen herrlichen Marsch, man applaudirt und plaudert dann weiter. Nach einiger Zeit nähert sich einer der Gäste Halevy, und bittet ihn ebenfalls um eine Arie aus seiner neuesten Oper. Halevy setzt sich zum Piano, und spielt, statt einer Arie von seiner Composition, Aubers Marsch, den er so eben zum ersten Male gehört, aus dem Gedächtniß mit unglaublicher Fertigkeit. Herrlich, ruft das ganze Auditorium, er hat die Arie Wort für Wort wieder gegeben, ohne das Geringste zu ändern. Im Gegentheil, erwiedert Auber, er hat Mehreres sehr glücklich geändert, und ich will seine Änderungen benützen. —

Herr Schindler, früher in Wien, zuletzt in Aachen, bekannt durch sein Leben Beethovens, ist gegenwärtig hier, und erfreut sich vieler Auszeichnung in der musikalischen Welt. Es heißt, daß nächstens die erste Ausarbeitung der Ouvertüre zum Fidelio, die nur Herr Schindler besitzt, im Valentinischen Concert aufgeführt werden soll. Auch ist er Besitzer eines Originalbildnisses von Beethoven, das der Maler Chimon gemalt hatte. Dies war bei dem letzten Concert im Conservatorium aufgestellt. Als die Musiker hereinkamen, und Beethovens Portrait sahen, riefen Viele: Chapeau bas! Die Musiker des Conservatoriums haben beschlossen, das Portrait Beethovens stechen zu lassen, und die Platte zu zerschlagen, nachdem für jedes Mitglied des Conservatoriums ein Exemplar abgezogen worden.

Wien am 6. April. Das k. k. Hofoperntheater nächst dem Kärnthnerthor macht Nachstehendes bekannt:

1) Vom Monate April bis zu Ende des Monats Juni des laufenden Jahres werden nur Opern-Vorstellungen in italienischer Sprache oder Ballete, welchen ein Act einer Oper oder einer Operette, ebenfalls in italienischer Sprache oder auch eine musikalische Academie vorhergeht, gegeben werden.

2) Die Zahl der zu gebenden italienischen Opernvorstellungen wird 60, sowie jene der darzustellenden Ballete wenigstens 8 betragen. Alle Opern- und Balletvorstellungen, welche über diese Zahl gegeben werden, gehören zum Abonnement. Hievon ausgenommen sind die 6 während dieser Zeit zu gebende Benefizvorstellungen mit aufgehobenem Abonnement.

3) Folgende Opern werden gegeben werden:

„Il Bravo“, Opera seria di Mercadante. — „Fausta“, Opera seria di Donizetti. — „Il Templario“, Opera seria di Nicolai. — „Lucrezia Borgia“, Opera seria di Donizetti. — „Lucia di Lammermoor“, Opera seria di Donizetti. — Und noch zwei andere, erst zu bestimmende Opern.

4) Die Namen der in der italienischen Oper wirkenden Künstler sind folgende:

Prime Donne Soprano: Sigra. *Poggi Frezzoline, Erminia*. — Sigra. *Schoberlechner*, Sofia. — Sigra. *Tadolini, Eugenia*.

Prima Donna mezzo Soprano e Contralto: Sigra. *Abbadia Luigia*. — Sigra. *Shaw Maria*.

Primi Tenori serj.: Sig. *Donzelli Domenico*. — Sig. *Mariani Napoleone*.

Primo Tenore di mezzo carattere: Sig. *Castellan Andrea*.

Primi bassi cantanti: Sig. *Badiali* Cesare. — Sig. *Coletti Filippo*. — Sig. *Ferlotti Raffaele*.

Altro primo Basso: Sig. *Coletti*. G.

Primo buffo: *Frezzolini Giuseppe*.

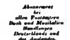
In Rücksicht der Ballete werden während der italienischen Opernstagionen ein neues Ballet von der Composition des Herrn Balletmeisters Bernard Vestris und ein neues Divertissement gegeben werden.

Warschau am 22. März. Thalberg und Ole Bull sind jetzt hier, und unsere Musikfreunde außer Athem. Gestern fand bei dem Fürsten Statthalter eine glänzende Abendunterhaltung statt, welche durch das meisterhafte Spiel der beiden anwesenden Europäischen Virtuosen Thalberg und Ole Bull ungemein verherrlicht wurde.

Amsterdam den 2ten April. Daß Ihre bisherigen Niederländischen Correspondenten Ihnen noch keine Sylbe von der Auszeichnung meldeten, welche die Herren Beetelmann, van Bree, Hanssens und J. J. Verhulst wiederfuhr, die nämlich Alle zu Ehrenmitgliedern der Akademie Sanctae Caeciliae in Rom ernannt worden sind, könnte auffallen, wenn nicht überhaupt deren Mittheilungen bisweilen um die Wahrheit und Wohlwollenheit gegen ihre eigenen Landsleute herumzugehen pflegten. Der letzte Punkt wundert weniger, da der Standpunkt, den sie eingenommen, es so vorschreiben mag; aber der erste — — nun es können auch sie falsch berichtet werden. Daher nächstens die Wahrheit in Ausführlichkeit.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Expedition
zu Karlsruhe
jeden Donnerstag.
Preis für den Jahrgang
fl. 10 40 kr. oder Thlr. 6.
Insertionsgebühr
4 kr. oder 1 gr per Zeile.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Dritter Jahrgang. **Nr. 17.** **29. April 1841.**

Meine Ansichten über den allmähligen Verfall der Musik, die Ursachen desselben, und die Mittel, seine Fortschritte zu hemmen.

(Fortsetzung).

Betrachtet man nun bey dieser ohnehin im Abnehmen begriffenen Verehrung der göttlichen Tonkunst noch die vielen falschen Schritte, zu denen sich manche ihrer Diener, ja selbst Solche, die den ihnen verliehenen Gaben gemäß die würdigsten Priester ihres Heiligthumes seyn könnten, durch Eitelkeit, Selbstsucht, Eigennutz, oder wie das Heer dieser unreinen Triebfedern sonst heißen mag, verleiten lassen, so kann man sich nicht wundern, wenn bey den Laien sich die Achtung vermindert, die sie früher der Kunst und dem Künstler zollten, und wenn im nämlichen Maaßstabe dann auch die früher so heiße Liebe zur Tonkunst und ihren Erzeugnissen kälter wird.

5) Auch in der, in unserer Zeit sich bedeutend vermindernden Unterstützung, welche die Musik sonst an den meisten Höfen und überhaupt bei den Hochgestellten und Reichen fand, die nicht selten einen Ruhm und eine Freude daran fanden, wahre Mäcenas dieser Kunst zu sein, liegt einer der Hauptgründe ihres unvermeidlichen Verfalles um so mehr, als gerade in der Periode eines sich verschlimmernden Geschmackes das wahrhaft Gute in der Kunst eines mächtigen Schutzes um so nothwendiger bedarf, wenn es sich gegen den Andrang seiner Gegner halten soll.

Sowohl durch politische Veränderungen als auch durch andere Verhältnisse wurde in Deutschland und der Oesterreichischen Monarchie die Auflösung einer bedeutenden Anzahl vormals bestandener Kapellen herbeigeführt, und dadurch die Aussicht gebildeter Musiker auf Anstellung unendlich beschränkter als sie früher war; was natürlich nicht ohne nachtheilige Einwirkung auf den Stand der Tonkunst im Allgemeinen bleiben konnte. Dazu kam aber noch eine beinahe ausschließend nur der modernen Opernmusik zugewendete Geschmacksrichtung, welche bei dem herrschenden Geiste unserer Zeit wohl auch nicht befremden kann; und so trat endlich eine fast an Abneigung grenzende Gleichgültigkeit gegen die gediegeneren Werke des Kirchen- und Kammerstyles ein, welche kaum so bald zu beseitigen seyn wird, wenn nicht kräftige Unterstützung von Oben und Zusammenhalten der wahren Freunde ächter Kunst gleichzeitig und überall ins Mittel treten.

Wenn nun einerseits die Aussichten auf Erwerbung einer, wenigstens die absoluten Lebensbedürfnisse deckenden, Existenz viel beschränkter als in einer früheren Zeit geworden sind, andererseits aber der deutsche Tonsetzer durch Werke im Kirchen- und Kammerstyle sich weder einen sichern dauernden Erwerb begründen, noch die wohlverdiente Anerkennung finden, und dabei an sich und Andern täglich die Erfahrung machen kann, daß es ihm wenig nützen würde, wenn er sich den dramatischen Compositionen widmen wollte, weil er sich auch da erst wieder durch einen Berg von Hindernissen durcharbeiten müßte, den ihm übler Wille, Unverstand, Selbstsucht und Intrigue entgegen thürmen, so wäre es wahrhaftig kein Wunder, wenn sich am Ende bei uns in Deutschland nur höchst selten mehr jener Grad von begeisterter Kunstliebe vorfände, dessen Derjenige bedarf, der unter so ungünstigen Umständen, und bei solcher Ungewißheit irgend eines Lohnes, ein ganzes Menschenleben dem tiefen und umfassenden Studium der Tonkunst widmen will.

Ich nehme es mir nicht heraus, hier untersuchen zu wollen, ob von den Thronen herab und auf Kosten der Regierungen mehr für die Tonkunst geschehen könnte und sollte, als wirklich geschieht; aber das kann ich mit historischer Genauigkeit behaupten und nachweisen, daß von Seite der Privaten und des Publikums überhaupt zu keiner Zeit *weniger* für diese Kunst gethan worden ist, als jetzt; was aber um so auffallender und unbegreiflicher ist, als sich gerade unser Zeitalter gar so gerne seiner erhöhten geistigen Cultur und seines gesteigerten Kunstsinnes zu rühmen geneigt ist! — —

Eben so muß der Wahrheit gemäß gesagt werden, daß die Grundsätze, von denen die meisten deutschen Bühnen-Directionen in ihrem Verfahren gegen deutsche Componisten ausgehen, eben nicht von der Art sind, daß ein heimisches Talent dadurch ermuthigt und zu einem für die Kunst im Allgemeinen ersprießlichen Wirken angeeifert werden könnte; so wie auch nicht zu läugnen ist, daß der deutsche Musikhandel, so wie sein Betrieb gegenwärtig steht, wenig Einfluß auf Verbesserung des Geschmackes und Förderung wahrer Kunst ausübt. Ich bin indessen weit entfernt, deßwegen die Bühnenvorstände und die Musikhändler im Allgemeinen anklagen zu wollen, denn ich weiß recht gut, daß es bei Vielen gebieterische Geldinteressen sind, welche sie nöthigen, so zu verfahren, wie

sie wirklich thun; allein das ist ja eben das Beklagenswerthe, daß in so vielen großen Städten und wohl auch in kleineren Kreisen und von Privaten fast nie die Mittel zu finden sind, etwas Ergiebiges und wahrhaft Förderliches für Poesie und Musik zu thun, während man nicht in der geringsten Verlegenheit zu seyn scheint, wenn es sich um Auffindung von Mitteln zur Hervorbringung von Werken der bildenden Kunst handelt.

Diejenigen, welche vielleicht meine Behauptungen in Bezug auf die stets sich mehr und mehr verlierende Liebe zur Musik und auf den Mangel an hinreichender Unterstützung derselben übertrieben finden, werden mir hier einwenden, daß der Zudrang des Publikums zu den Opern-Darstellungen in manchen Theatern denn doch für eine noch immer bestehende Vorliebe für Musik zeuge, so wie der achtbare Personalbestand der Oper an mancher Bühne und die Pracht der Ausstattung der Darstellungen beweise, daß auch nicht gekargt wird, wenn es sich um musikalische Darstellungen handelt! — Diesen Einwürfen aber ist durch schlagende Thatsachen leicht zu antworten.

Der Zudrang zu den Operndarstellungen beruht bei manchen Theater-Besuchern auf einer Art von Gewohnheit, ihren Abend dort zuzubringen, bei Andern auf Schaulust, und wohl nur bei der geringeren Anzahl auf wahrer Musikliebe, und bewiese überhaupt, selbst wenn er durchaus durch diese Letztere veranlaßt würde, noch keineswegs eine allgemein verbreitete Liebe zur Tonkunst überhaupt, so lange nicht auch Werken des Kirchen- und Kammerstyles die nämliche Theilnahme gezollt würde.

Ebenso beweist das Vorhandenseyn einiger guter Gesangstalente an dieser oder jener Bühne, und ein Repertoir von vielleicht ein paar Dutzend mehr oder weniger glänzend ausgestatteter Opern noch durchaus nicht, daß die Absicht bestehe, Ergiebiges und wirklich Zweckmäßiges für Emporbringung der dramatischen Musik, geschweige denn erst der Tonkunst in ihrem ganzen Umfange, zu thun; sondern es entsteht daraus vielmehr oft eine nachtheilige Wirkung auf den Stand und Betrieb der Tonkunst im Allgemeinen, und auf die Stellung Derjenigen, die sich ihr widmen, weil das für oben genannte Zwecke zu viel Ausgegebene meistens wieder durch Beschränkung anderer Ausgaben zu ersparen gesucht wird, welche nicht beschränkt werden sollten, wenn man wirklich die Tonkunst in ihrem ganzen Umfange zu heben beabsichtigte. — Das hier Gesagte könnte durch zahlreiche Beispiele bestätigt werden; allein — — exempla sunt odiosa! und so mag es besser seyn, selbe nicht anzuführen.

Eine andere Thatsache aber, welche zwar auch schon in früherer Zeit oft höchst nachtheilig auf den Stand der Kunst eingewirkt hat, in der unsrigen aber mehr als je nachtheilig einzuwirken scheint, ist jene so häufig, fast an allen bedeutenderen Orten, wahrzunehmende Personal-Protection, durch die es nur gar zu sichtbar wird, daß es weder die Kunst noch das Genie oder Talent im Allgemeinen ist, was auf Schutz und Unterstützung zu rechnen hat, sondern nur die eben wohlgefallende Person, in welcher man das Genie oder Talent zu finden glaubt. Aus dieser falschen Richtung der Kunstliebhaberei aber geht der doppelte Nachtheil hervor, daß es nicht nur unter fünfzig mit gleichen Geistesgaben ausgerüsteten Künstlern vielleicht nur sechsen gelingt, sich eine sorgenfreie Existenz zu begründen, während die Uebrigen mit Noth und Sorge zu kämpfen haben, sondern daß auch unter diesen Letzteren manches wirklich große Talent, das unter günstigeren Verhältnissen Ausgezeichnetes geleistet haben würde, völlig zurückgeschreckt wird und verkümmert, während mancher vom Glück Begünstigte auf den gar so leicht errungenen Lorbeern einschläft, und keineswegs so viel zum Gedeihen der Kunst im Allgemeinen beiträgt, als wirklich die meisten der unverschuldet Zurückgesetzten beigetragen haben würden, wenn ihnen das Glück günstiger gewesen wäre.

6) Auch in dem Zustande der musikalischen Kritik unserer Zeit scheint mir ein erheblicher Grund des Verfalles der Tonkunst zu liegen. Um diese Behauptung als wohlbegründet zu erweisen, will ich es versuchen, jene Art von Kritik näher und umfassend zu beschreiben, durch welche allein, wenigstens nach meinem Dafürhalten, der Kunst wahrhaft genützt und ihr Gedeihen sicher befördert werden kann; so daß dann der geneigte Leser nur die Kritik unserer Zeit, wie wir sie in den meisten deutschen, französischen und italienischen Zeitschriften finden, mit meinem hier aufgestellten Bilde zusammen halten, und leicht herausfinden kann, ob meine Grundsätze richtig oder unrichtig seyen, und in wie weit unsere moderne Kritik sich nach ihnen zu richten geneigt ist, oder ob sie nicht häufig von ganz andern, ja oft entgegengesetzten ausgeht! —

So wie der Gegenstand der Kunst nur das Schöne seyn kann, so ist möglichst vollendete Darstellung des Schönen ihr höchster Zweck. Das Schöne an sich aber ist eine rein geistige Uridee, ein der Göttlichkeit entflammtes Ideal, wie das Wahre und Gute, und muß daher, wie diese, nicht blos gefühlt und empfunden, sondern es muß auch **erkannt** werden können.

Zur Erkenntniß des Schönen gelangen wir durch wissenschaftliche Aesthetik, welche das Wesen des Schönen aus der Natur des menschlichen Geistes entwickelt, und als Philosophie des Schönen die obersten Schönheits- und Kunstgesetze aufstellt.

In dem Menschen lebt ferner ein **angeborner Sinn** für das Schöne, welcher der menschlichen Natur eben so wenig fehlen kann, als der Sinn für das Wahre und Gute, weil das Schöne, Wahre und Gute Grundideen des menschlichen Geistes sind.

Vermöge dieses angebornen und der menschlichen Natur eigenthümlichen Schönheits-Sinnes nun muß zwar jeder nicht ganz in Rohheit versunkene Mensch das Schöne fühlen und empfinden; allein das Schöne will seiner Natur nach nicht blos gefühlt und empfunden, sondern es will auch erkannt seyn, und, nur wenn wir es erkennen, erhalten wir ein deutliches Bewußtseyn seiner ewig unveränderlichen Merkmale, und unser Wohlgefallen an ihm steigt in dem Maße, wie unsere Erkenntniß zunimmt. — Ein solcher höher ausgebildeter Kunstsinn nun, ein solches bis zur Erkenntniß gesteigertes Kunstgefühl, wodurch allein wir in den Stand gesetzt werden, unser Gefühl und unsere Empfindung des Schönen zu rechtfertigen, heißt **ästhe-**

tischer Geschmack, ist neben wissenschaftlicher ästhetischer Bildung nach meiner Meinung unbedingtes Erforderniß einer der Kunst wirklich nützlichen und ihr Gedeihen fördern sollenden Kritik, und muß dem Kunstrichter eben so gut eigen seyn, als der wahre Künstler gar nicht ohne denselben gedacht werden kann; weil in Beiden die Idee der Schönheit lebendig stehen muß, wenn sie vermögen sollen, in einem Kunstwerke das Göttliche zu erkennen, und Trugbilder von der wahren Gestalt desselben prüfend zu sondern. — Nur dieser ästhetische Geschmack kann aber dann auch universell seyn, und nur er kann, da er durchaus nur objektiv urtheilt, unbedingt und allgemein gelten; denn er kann nur da bestehen, wo das anschauende Subjekt auf jener Bildungsstufe steht, welche nöthig ist, um zu der Erkenntniß zu gelangen, daß das wahre Schöne zu allen Zeiten und unter allen Völkern und Himmelsstrichen immer nur eins und dasselbe seyn könne, und seine Merkmale und Gesetze ewig und unveränderlich bestehen müssen.

Auf diesen Geschmack kann weder Zeit noch Mode, weder Klima noch Nationalität, weder Vorliebe noch Vorurtheil irgend einen Einfluß ausüben, denn er stellt nur das angeschaute Kunstwerk (das Objekt) mit der Idee des Schönen, von welcher er ohnehin lebendig ergriffen und ganz erfüllt sein muß, vergleichend zusammen, und bestimmt nach diesem Vergleiche den Grad der Vollkommenheit des Kunstwerkes *).

Da nun aber zur Darstellung des Schönen, zur Anschauung für den äußern Sinn verschiedene Mittel gegeben sind, deren zweckmäßige und richtige Anwendung ein eigenes vorhergegangenes Studium erfordert, welches Studium in der Musik die gesammte Theorie der Tonsetzkunst ausmacht, so muß der musikalische Kritiker auch nothwendiger Weise mit dieser Theorie vollkommen vertraut seyn, wenn er beurtheilen will, ob die Darstellungs-Mittel richtig und zweckmäßig angewendet seyen, und das Urtheil eines, wenn auch noch so ästhetisch gebildeten, Laien in der Theorie der Musik wird bei musikalischen Kunstwerken immer ein mangelhaftes seyn und bleiben müssen, weil er sich und Andern keine Aufschlüsse über die Construction des wesentlichsten Theiles der Form derselben zu geben, und demnach gar nicht zu beurtheilen im Stande ist, ob Idee und Form sich wechselseitig bedingen, und ob jene Musterhaftigkeit im Darstellen wirklich vorhanden ist, ohne welche ein Kunstwerk nie als vollkommen gelungen anerkannt werden kann. Eine Kritik, welche der Kunst und dem Künstler nützen soll, muß demnach von den hier aufgezählten Eigenschaften unwiderlegbares Zeugniß geben; außerdem aber muß sie noch streng wahr und gänzlich partheilos, durchaus gründlich, aber selbst bei dem würdevollesten Ernste immer mild und wohlwollend seyn; denn nur diese Eigenschaften können der dabei beabsichtigten Belehrung sichern Eingang verschaffen, während pedantische Schroffheit, rauher oder gar beißender Tadel, und unfreundliches Absprechen fast immer selbst der evidentesten Wahrheit das Ohr verschließen machen, und so wohl ärgern und aufreizen, aber niemals für sich einnehmen, und, indem sie überzeugen, auch belehren werden.

Dieß ist das Bild jener Kritik, welche ich mir als die für das Gedeihen der Kunst förderlichste denke, und ich glaube nicht, daß meine Ansicht hierüber eine irrige genannt werden könne.

So habe ich denn nun meine Meinung über den Verfall der Musik und die erheblichsten Ursachen desselben frei und offen ausgesprochen, und es bleibt mir nur noch, um alles im Titel dieser Abhandlung Bezeichnete zu besprechen, eine Angabe der Mittel zur Hemmung seiner Fortschritte übrig.

Im Allgemeinen lassen sich diese Mittel schon aus den hier angegebenen sechs Hauptursachen des Verfalles abstrahiren, und man dürfte nur unterlassen, was dort als verderblich, und thun, was als den Aufschwung der Tonkunst befördernd bezeichnet ist, so würde bald eine bessere Zeit für diese Kunst wiederkehren; allein dies ist zum Theil von der egoistischen Richtung unseres Zeitalters schlechterdings nicht zu erwarten, theils sind so viele günstige Elemente zerstört, deren Wiederbelebung mehrere Menschenalter erfordern würde, daß an eine Rückkehr der weit bessern früheren Zeit gar nicht zu denken ist, und die Vorschläge müssen sich daher auf Maaßregeln beschränken, deren Ausführung bei einem allseitig festen und aufrichtig guten Willen auch leicht möglich ist; solche Vorschläge aber dürften folgende seyn:

a) Junge, sich für die Composition bildende Musiker sollen sich die Mühe nicht gereuen lassen, der gesammten Theorie in ihrem ganzen Umfange ein erustes und umfassendes Studium zu widmen, und sollen suchen, jene allgemeine ästhetische Bildung zu erlangen, ohne welche sie über die richtige und sicher wirksame Anwendung des theoretisch Erlernten schwerlich jemals mit sich selbst ins Klare kommen können. Die Lehrer dagegen sollen sich aber auch angelegen seyn lassen, nicht nur alle unnöthige Pedanterie aus dem Lehrvortrage zu verbannen, sondern so viel möglich immer gleich den praktischen Nutzen des theoretisch Erlernten durch Hinweisung auf vorzüglich gelungene Kunstwerke nachzuweisen, so den Lernenden frühzeitig auf wahrhaft Schönes aufmerksam und dafür empfänglich zu machen, und ihn zu überzeugen, daß die getreue Befolgung der Gesetze und Regeln der Theorie nicht nur dem wahren Genie durchaus keine Fesseln anlege, sondern ein rechtes Vertrautseyn mit denselben vielmehr die freieste und ungebundenste Bewegung der Phantasie innerhalb der Gränzen des Schönen und Rechten begünstige.

Auf solche Art läßt sich mit der Theorie auch gleich eine theoretisch-praktische ästhetische Belehrung in so ferne verbinden, als bei jeder passenden Gelegenheit auf die ewig unveränderlichen Schönheitsgesetze aufmerksam gemacht, und sowohl die Möglichkeit ihrer Befolgung als die daraus

*) Daß unter diesem ästhetischen Geschmacke übrigens nicht jenes wandelbare Unding gemeint sey, das Alles nur durch die Brille der individuellen Neigungen oder Abneigungen zu betrachten, lauter subjective Urtheile zu fällen, sich im nämlichen Individuum hundertmal zu ändern geneigt, und das aus Mangel eines bezeichnenderen Ausdruckes ebenfalls, wiewohl ungeeignet, Geschmack heißt, versteht sich von selbst.

hervorgehende Wirkung an ausgezeichneten Kunstwerken nachgewiesen werden kann.

Ueberhaupt führt, wenn einmal die Lehre der Harmonie und des strengen Satzes in ihrem ganzen Umfange gründlich durchgenommen ist, und selbst während dieses letztern Studiums, den Lernenden wohl nichts schneller und sicherer zu einem lohnenden Ziele, als das analytisch kritische Studium vieler ausgezeichneter Tonwerke älterer und neuerer Meister in den verschiedenen Stylen. Ein solches Studium soll aber, um recht fruchtbringend zu seyn, unter Anleitung und Theilnahme des Lehrers geschehen, und dabei nicht blos auf Dasjenige aufmerksam gemacht werden, was in das Gebiet der musikalischen Factur gehört, sondern auch auf die ästhetischen Gebote, und deren mehr oder minder genügende Erfüllung; so daß der Lernende aus einem solchen Studium eben so wohl richtige Ansichten über Wahl und consequente Aus- und Durchführung ausdrucksvoller Melodie, richtige und zweckmäßige Führung der Harmonie und Modulation, dann rhythmische Haltung und Periodenbau in den einzelnen Musikstücken, als auch über zweckmäßige Stimmführung, Haltung derselben in den günstigsten Lagen, für den gegebenen Moment passende und wirkungsreiche Instrumentation, Klarheit in der Zusammenstellung verschiedener Cantilenen oder Figuren ꝛc. zu abstrahiren vermöge, und Dasjenige gleichsam verwirklicht vor sich sehe, was ihm ein umsichtiger Lehrer während des theoretischen Unterrichtes gewiß unzählige Male stets zu beachten erforderlich bezeichnet haben wird.

b) Die Virtuosen, wenigstens die wirklich genialen und talentbegabten unter ihnen, mögen bedenken, daß es die Würde der Kunst von ihnen verlangt, daß gerade sie mit dem Beispiele wahrer und inniger Achtung vor dieser Würde vorangehen, nie auch nur einen kleinen Theil derselben einer falschen Geschmacksrichtung zum Opfer bringen, und sich zur Erwerbung des öffentlichen Beifalles immer nur jener Mittel bedienen sollen, welche vor dem Richterstuhle wahrer Kunst als vollkommen zuläßig, und in den Gesetzen des Schönen und Rechten begründet, anerkannt werden können.

Daß diese Bedingungen in ihrer ganzen Ausdehnung erfüllt werden können, ist durch das Beispiel mehrerer der größten, sowohl bereits verstorbenen als auch noch lebenden und wirkenden Virtuosen nicht nur nachgewiesen, sondern der fest begründete und allgemein verbreitete Ruf derselben zeugt auch dafür, daß unter dem Publikum noch immer hinreichender Sinn für wahre Kunst lebe, um auch durch sie allein, und ohne Charlatanerie und Modeflitter allgemeine Anerkennung zu finden. — Hätte ich es mir nicht vorgenommen, in dieser Abhandlung weder in Lob noch Tadel Namen anzuführen, so wäre es mir ein Leichtes, eine Anzahl höchst achtungswerther Namen solcher Virtuosen anzuführen, die ihren jüngern Collegen als Beispiele der Nachahmung dienen können.

Der in dieser Beziehung oft zu hörende Hinwurf: daß der Virtuose, insbesondere aber der reisende, zu abhängig von dem eben herrschenden Geschmacke des Publikums sey, als daß er sich demselben nicht fügen müßte, wenn er nicht Gefahr laufen wolle, weder Anerkennung noch seine finanzielle Rechnung zu finden, scheint auf den ersten Anblick allerdings ziemlich begründet; allein bei näherer Beleuchtung wird auch er häufig durch die Erfahrung widerlegt, und ich wäre nicht in Verlegenheit, eine nicht unbedeutende Anzahl vielgereister Virtuosen zu nennen, die nie von der Bahn gediegener Kunst, welche sie zu ihrem dauernden Ruhme einmal betreten hatten, abgewichen sind, und nie sich dazu verstanden haben, das von ihnen als gut und recht Anerkannte einem verschlechterten Zeitgeschmacke zu opfern, und dennoch Ruhm und Geld in einem Maaße erworben haben, mit dem sie allerdings zufrieden seyn können.

(Schluß folgt.)

Kritik.

Wien bei T. Haslinger: Erstes Quartett (in G) für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Componirt und Herr G. Mayseder ꝛc. freundschaftlich gewidmet von B. Molique. Op. 16. Pr. (auf unserm Exemplare nicht angegeben).

Ebendaselbst: Zweites Quartett (in C-moll) für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Componirt und dem Amsterdamer Quartett-Verein der Herrn van Bree, Bunte, Pischer und Merlin achtungsvoll gewidmet von Ebendemselben. Op. 17. Pr. (nicht angegeben).

Jüngst in Nr. 11. d. Bl. war es, wo ich zwei in demselben Verlage erschienene Violin-Concert-Compositionen Molique's anzuzeigen Gelegenheit hatte. In wenige Worte zusammen gefaßt sprach ich mich darüber dahin aus, daß für einen bloßen Concert-Componisten Molique ein viel zu großer, ein viel zu durchbildeter Sinfonist mir erscheine, und konnte dort sich diese meine Ansicht nur an die begleitende Orchester- und Stimmenbehandlung insbesondere etwa knüpfen, wo Zufälligkeiten aller Art möglichen Zweifeln und Einwürfen dagegen Raum genug noch gestatten, so wird, glaube ich, vollständig dieselbe über alle dergl. erhoben hier, in vorliegenden beiden Quartetten des Meisters, die in elegantester sog. Stimmenausgabe zwar gedruckt worden sind, aber welche nicht allein (von ihrem Schöpfer selbst) zu hören ich wiederholt Gelegenheit hatte, sondern die in Partitur auch einzusehen mir zur Genüge noch gestattet war.

Molique — sage ich — scheint in seinem Berufe als Componist vornehmlichst, wenn nicht ausschließlich, der polyphonische Satz, die polyphonische Dichtung als Wahlplatz angewiesen worden zu seyn, und wenn keines seiner bisher erschienenen Werke zu völligem Abschluß dieses Urtheil, diese Ansicht zu erheben vermochte, so müssen, im Vergleich zu denselben, dies endlich vorliegende beide Quartette; und in der That — einen aufmerksamen, verständigen Blick werfe man nur in dieselben, und fesselt hier den Formalisten der kunst- und schulfeste contrapunktische Bau, so muß dort den eigentlichen Musiker oder Aesthetiker die außerordentliche Selbstständigkeit und wiederum doch innige

Verschmelzung der einzelnen Stimmen in einander, die charakteristische Geschiedenheit und gleichwohl doch strebsame Haemonie der einzelnen Subjekte zu *einem* letzten Ziele zur Bewunderung hinreißen. Die Quartette sind das, was wir *geurbeitet* nennen; sind, wuzu *Haydn* diese Art von Musik erhob, und von welcher Höhe herab sie in Praei eben sowohl niemals hätten wieder steigen sollen, als die Theorie in der Idee, in dem Begriffe, sie fortan noch darauf erblickt. Dazu aber sind sie auch mehr noch: über der musikalischen Arbeit oder Durcharbeit entfaltet sichtbar sich ein wahrhaft poetischer Genius, der endlich auch dir Organe nicht etwa eben benutzte, wie sie ihm zur Hand lagen, sondern der das Organ selbst schon in sich trug, oder vielmehr in den Organen selbst schon lebte, in seiner ersten Thätigkeit für diese selbst schon, und nur für diese dachte, und kein anderes Mittel hätte brauchen, aber kein einziges von den oorhandenen auch hätte missen können, sich selbst zu offenbaren. Hier ist Mannigfaltigkeit, auch Idee und Ausführung, nach Seele und Leib, in der Einheit, und eine objektive Einheit wieder in der subjektiven Mannigfaltigkeit; mit einem Wurte: hier ist *Vollendung*. — Doch gestehe ich auch, vorerst nur Vollendung noch da, wo unsere Begriffe, wo menschliches Sinnen überhaupt solche zu fassen, zu erweisen vermag,—Vollendung in der *Form*; die edlere, höhere, die Vollendung in der Idee — — wer hat sie erreicht? und wenn das lebendige Ideal wir auch suchen zu erstreben, bleibt sie bei Werken der Kunst nicht immer noch relativ? — bedingt durch das Vermögen der Auffassung, des sich Ja-Verstehens auf Seiten Jenes, der da schaut, hört, genießt? rc. und *dus* ist, was uns zu einer besonderen Charakteristik der beiden Werke unmittelbar auch hinführt.

Es sind die *ersten* Quartette, welche *Molique* und nicht allein herausgegeben, sondern wirklich componirt hat: begriffen wir die Natur und Wesenheit seines Talents, die Richtung, welche dasselbe genommen, nicht, ich wüßte kaum ein Wort zu finden für das Staunen, die Bewunderung, welche die Leichtigkeit und Gediegenheit, womit demungeachtet er in dem neu betretenen Gebiete sich schon bewegt, bei jedem Kenner erregen müßte; aber (wenn ich so sagen darf) durch und durch Sinfonist, von Haus aus polyphonischer Tonsetzer, will an jener Statt fast nur die Freude und der Dank noch Raum gewinnen, daß endlich er den Pfad betreten mochte, den so zuversichtlich und deutlich der Beruf selbst ihm hat vorgeschrieben. Doch bleibt es immer noch der *erste* Scheitt, den er auf demselben gethan, und bedingte Durchbildung und Beruf eine unbestreitbare Vollendung der Form, so ließ die Neuheit dieser, schon um ihrer sichtlich erstrebten Vollendung willen, für die sie belebende Idee gleichwohl jene innerste Wärme, jene Kühnheit im Fluge der Fantasie noch nicht zu, die es sind, welche die eigentliche Musik athmen und auf den Schwingen dieser über alle Erkenntniß und materielle Betrachtung hinwegtragen. Man mißverstehe mich hier nicht, oder bemerke gar einen Widerspruch mit dem vorher Gesagten. Es ist dir vollendete Form, welche *vernehmlichst* diese Quartette auszeichnet; doch durchzuckt dieselben immer auch ein poetischer Pulsschlag; nur ist der Geist, der aus ihnen athmet, noch nicht jener erhabene, kräftige, kühne, der in den Schachten bloß seine Heimath und in deren Ergründen seine Aufgabe findet, und dem z. B. in einigen der Beethovenschen Quartette, in dem aus Es-dur oder jenem aus E-moll, so gewaltig ergreifend wir begegnen, sondern es ist jener ruhigere, duldsamere, dem die Neuheit des Gebiets oben auf den Flächen Anfangs bloß herumzuschauen gebietet, um, heimathlich geworden, mit desto energischerem Willen dann auch einen Flug zu wagen über die höheren Höhen, zu denen herunzusteigen ihm die Macht keineswegs fehlt: eine Meinung, welche selbst durch das mehr als bloß formale Verhältniß der beiden Quartette zu einander bestätigt zu werden scheint. Das *erste* in *G-dur*: ein Souvenir an *J. Haydn* aus der Jetztzeit möchte man es nennen; ein Leben, das, wie in dieses Meisters meisten Quartetten, sich lebt auf grünen Fluren unter dem blauen heitern Himmel; eine Idylle mit allen ihren Freuden wie mit allen ihren Leiden, mit all' ihrer Zufriedenheit wie mit all' ihrem unruhigen Streben nach einem geträumten bessern Verhängniß. Dagegen das *zweite* in *C-moll*: ausgelebt hat sich jenes Leben, die Berge und Höhen auf dem Gebiete haben vertrauter schon dem Auge sich dargestellt, und sie zu erklimmen scheint der Sehnsucht in der Ebene allein noch Befriedigung zu gewähren, welche sofort denn auch mit glänzendem Siege erzielt wird. Nenne ich jenes ein Souvenir an *Haydn*, so darf ich hier die Anklänge an Beethovensche Bravour und Tiefe nicht verkennen, denen eine gleich magische Gewalt vielleicht abgeht einzig um des treueren Festhaltens an der Form, entschlosseneren Verweilens in den bestimmten Gränzen willen. *Beethoven* verschmähte nicht und kümmerte sich nicht darum, einen Sprung bisweilen zu thun über diese, und die Schule fragte nicht darnach, weil mit Anmuth, Grazie oder einer sonstigen Kunstschöne der Sprung geschah; *Molique* aber glaubt, selbst der Gelegenheit dazu ausweichen zu müssen, und fehlen daher diesem Quartette vielleicht jene einzelnen Blitzschläge, die bei *Beethuven* so sicher und überall zünden, so ist nicht minder duch die Fantasie ungleich erwärmter, heißerer, sprühender schon als in dem ersten Quartette, — glühend daß man fühlt ordentlich das immer muthigere, verwegenere Heransteigen zu den idealen Höhen, zu welchen der im Componisten schlummernde Genius, nun er sich ergangen hat weidlich unten, als zur einzigen ersehnten Idee glaubt aufschauen zu müssen. Gewiß ist dies das vorzüglichste charakteristische Zeichen an dem zweiten Quartett, und dem aufmerksamen Beobachter muß dasselbe damit eine wahrhaft große Zukunft für *Molique's* Thätigkeit und nicht etwa in der Quartett-Composition bloß, sondern überhaupt im polyphonischen Satze, im Sinfonien- als allgemein jenem Style eröffnen, wo das Orchester als solches auch ein wahrhaft dramatisches Princip durchlebt.

Daß ich hiernach auch noch auf eine Charakteristik der einzelnen Sätze mich einlasse, dürfte überflüssig erscheinen. Am sowohl intensiv als extensiv kräftigsten, durchbildetsten gehalten ist in dem ersten oder G-dur-Quartette wohl das Andante in C, das uns jenen Traum der Idylle von der schönen Schäferliebe gleichsam vorsingt; und im zweiten oder C-moll-Quartette dürfte die meiste Originalität wohl

die Menuett, den erhabensten, tiefsten Geist, die höchste Kraft und Energie des Genius das Finale athmen. — Die Form — sie erscheint (wie gesagt) überall vollendet, und muß den Musiker erbauen, wie den Studirenden stärken. Der Musiker aber ist's ja vornehmlichst nur, der sich der Quartett-, dieser edelsten der Cammermusik hingiebt. Schilling.

Frankfurt a. M. bei Fr. Ph. Dunst: Lieder und Chöre zu dem dramatischen Bilde: „Hermann der Cherusker" von Bernh. Weber; in Musik gesetzt von einem deutschen Componisten. Clavierauszug. Preis 54 kr. oder 12 ggr.

Der Componist dieser Lieder und Chöre hat sich nicht genannt; eine bescheidene Zurückhaltung, welche ihm zum Lobe gereicht: um so eher wird man den Beurtheiler frei von Partheilichkeit und Anmaßung glauben, da ihm der musikalische Verfasser unbekannt ist, und ihm zu Gute halten, wenn er im Interesse der Kunst sich freimüthig und aus bester Ueberzeugung über das Werk ausspricht. Die Worte zu dem erwähnten Gedichte sind gewiß recht hübsch, sie entbehren nicht eines gewissen poetischen Schwunges, so wie einer oft geistreichen Diktion. In der musikalischen Auffassung aber ist von einer lyrischen Erhebung, einem aufflammenden Pathos nirgends eine Spur; die Composition ist ganz alltäglich. Man möchte mir vielleicht einwenden, diese Lieder und Chöre seyen für das Volk, für gebildete und ungebildete Sänger (nicht für Künstler, wenigstens nicht zunächst für diese) bestimmt, und müßten daher leicht, fließend, gleich in's Ohr fallend seyn. Wo gäbe es aber heut zu Tage, im Süden, wie im Norden, nicht überall Gesangsvereine von Dilettanten, welche weit schwerere Lieder ohne große Vorübung, ja selbst vom Blatte weg, auszuführen im Stande wären? Das Leichte kann und soll allerdings auch schön seyn; aber ein gewisser Reiz von nicht ganz gewöhnlichen Harmonieen-Folgen soll dennoch dem Ganzen eine wohlthuende Würze geben. Der Componist scheint aus Furcht, sich keine musikalischen Fehler in der Reinheit des Satzes zu Schulden kommen zu lassen, sich selbst eine größere Freiheit der Gedanken nicht zugemuthet zu haben, was in den Mittelstimmen an einer gewissen zu erkennenden Aengstlichkeit vorliegt. Auch mit der Deklamation nimmt es der Herr Verfasser nicht allzugenau, wie z. B. pag. 5. Nr. 1. im Chor: Takt 14 bei den Worten: „bis zur Saar", und p. 9. Nr. 2. im Solo: Takt 15. „einem Fremden ohne" u. s. w. Der Gemeinplatz im Priesterchor S. 22. Takt 7. u. 8. macht sich, als sehr verbraucht, nicht sonderlich, ja matt.

Wenn erwähnte Lieder und Chöre recht reich und voll besetzt und gut eingeübt sind, und die Instrumentirung hinzukommt (die uns nicht bekannt ist), so möchte das Werk doch immer sich eines guten Total-Effekts zu erfreuen haben. Referent hat seine individuelle Meinung abgegeben, weil er dazu aufgefordert wurde. Der Geschmack ist verschieden in der Welt; und oft schon bewährte sich das Sprüchwort der Italiener im Leben: „Non è bello ciò, ch' è bello, ma è belloquel, che piace". Auch dies Werk wird sein Publikum finden!

Darmstadt bei L. Pabst: Liebestrost, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (18tes Werk Nr. 2.) und: Der wandernde Knabe für eine Mezzo-Sopran-, Alt- oder Baritonstimme (17tes Werk), beide Lieder von der Composition des Herrn Carl Amadeus Mangold. (Der Preis ist auf den Exemplaren nicht angegeben.)

Accorde und Musik sind gleich hübsch und gefällig. Die Melodie gemüthlich und zart; die Begleitung leicht auszuführen und ganz zum Selbst-Akkompagnement geeignet; doch hin und wieder fast zu mager in harmonischer Hinsicht. Im „Liebestrost" wollen dem Beurtheiler die beiden Takte (obwohl ganz richtig) pag. 4. T. 14. 15. in der rechten Hand nicht genügen; es liegt eine gewisse Kälte, Steifheit darin; und pag. 5. T. 6. im Baß würde sich b anstatt des des (schon der Gegenbewegung halber) wohl besser ausnehmen. In dem „wandernden Knaben", welches Lied, mit Gefühl und gehörigem Accent vorgetragen, nicht ohne Wirkung bleiben wird, hätte der Verfasser unmaßgeblich das Wort „Tod" pag. 8. T. 15. „nicht so lange" ausspinnen sollen. Beide Lieder werden Sängern und Sängerinnen eine willkommene Gabe seyn. Die äußere Ausstattung des Herrn Verlegers, Druck und Lettern, sind gleichfalls zu empfehlen.

Magdeburg bei Wilhelm Heinrichshofen: „Der Herbst" für 4 Männerstimmen, componirt von Dreschke. Op. 1. (Pr. 12½ Sgr.)

Ein joviales kräftiges Lied, ohne Prunk, gut singbar, den muntern lebensfrohen Worten der Dichtung angemessen und nicht ohne Charakteristik. Bei den zahlreich verbreiteten Liederkränzen und Gesangvereinen wird es sicher Eingang und Anklang finden. Der Stich ist rein und sauber, und zur leichtern Uebersicht der Stimmen noch ein Auszug derselben als Partitur beigegeben.

In derselben Verlagshandlung: 3 Lieder mit Fortepiano-Begleitung. 1) Morgenlied von Uhland, 2) Der Schmidt von ebendemselben, 3) Nachtlied von Maria; in Musik gesetzt von Jeannette Bürde, geb. Milder. (Preis 8 Gr.)

Die Verfasserin verräth noch eine etwas schwache ungeübte Feder. Gegen Damen ist man gewöhnlich artiger, als wenn man von Männern, welche sich mit ihren Erzeugnissen in's Kunstgebiet wagen, urtheilt. An Melodie fehlt es zwar diesen Liedern nicht, und aus schönem Munde mag's wohl noch lieblicher klingen; indeß die Begleitung hat, trotz ihrer zu lobenden Einfachheit, manche Mängel, denen leicht abzuhelfen wäre. Im ersten Lied ist höchst wahrscheinlich das letzte Wort im Text aus Versehen des Abschreibers falsch unterlegt worden, indem sich der erste Theil der Sylben „gesungen", als lang gebraucht, nicht gut ausnimmt. — Im zweiten Lied sind vermuthlich die Noten e durch 2 Takte hindurch (10 Takte vom Schluß herein) verdruckt, und müssen nothwendig durch c ersetzt werden; denn sonst lautet die Stelle schlecht und stimmt nicht. Stich und das Aeußere sind, wie bei den folgenden Liedern, zu empfehlen.

Bei Ebendemselben: 3 Duettinen mit Begleitung des Pianoforte (für 2 Sopranstimmen). 1) O komm zu mir ec. 2) In einem Garten ec. 3) Wenn durch die *piazzetta*, gesetzt von Constantin Decker. Op. 15. (Der Preis ist nicht angegeben.)

Alle drei Gesangscompositionen sind höchst lieblich, einfach und anziehend, sowohl in Hinsicht auf Melodie als auch auf Harmonie. Man merkt aus der ganzen Art der musikalischen Behandlung, daß Herr D. mit der Kunst vertraut, folglich kein Neuling in der Composition ist. Seine Arbeiten werden überall sehr willkommen seyn.

Berlin bei Ed. Bote und G. Bock: Fünf vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß von W. Taubert, in ausgesetzten Stimmen, mit beigegebener Partitur. 1) An die Glocken. 2) Die Sternlein. 3) Liebeslied. 4) Botschaft. 5) Einquartirung. Op. 48. (Pr. ⅚ Rthlr.)

Diese fünf Lieder sind größtentheils humoristischen Inhalts, fließend, nichts weniger als schwer, und dem Charakter der Diktion durchaus angemessen und entsprechend. Die Arbeiten des geschätzten Herrn Verfassers werden in fröhlichen Gesangs-Zirkeln gewiß erheiternden Genuß und Nachklang erwecken. Die Ausgabe ist von Seiten der Verlagshandlung auch ihrer äußern Eleganz halber zu loben; wie folgende angezeigte Musikwerke gleichfalls.

Ebendaselbst: Fünf Lieder für vier Singstimmen von Fr. Ed. Wilsing. 1) Nähe des Geliebten von Göthe. 2) Gruß aus der Ferne (altes deutsches Lied). 3) Wanderer's Nachtlied von Göthe. 5) Nur wer die Sehnsucht kennt ec. Op. 5. (Preis 12½ Sgr.)

Wir freuen uns des wackern Tonsetzers Bekanntschaft, und zwar jetzt zum Ersten Male, gemacht zu haben. Es sind brave gefühlvolle Weisen, die mit den Worten Hand in Hand gehen, und gewiß überall gern und öfter mit demselben regen Antheil gehört werden können. Möchten sie bekannt und verbreitet werden.

Ebendaselbst: Sechs Gedichte von Burns, Eichendorf, Uhland, Vogl und Heine für eine Sopranstimme von Otto Tiehsen. Op. 7. (Pr. ⅔ Rthl.)

1) Schottisches Lied. Eine heitere gefällige Composition; sehr melodieenreich und pikant. 2) Die Maid von Bothwell. Desgleichen ansprechend und singbar, mit sinnreichem Akkompagnement. 3) Der Schalk, eine tändelnde Humoreske voll Ausdruck. 4) Schäfers Sonntagslied, mehr religiösen und ernsten Inhalts; sehr gemüthvoll und eindringlich. 5) Das Waldvöglein; steht der überall bekannten Composition desselben Liedes von F. Lachner in der That nicht nach. 6) Lied: „Und müssen die Blumen ec.", ein zarter und inniger Gesang. Wir glauben diese Lieder mit Fug und Recht allen Freunden des Gesanges empfehlen zu können; besonders da auch die Begleitungen, welche bei Liedercompositionen heut zu Tage oft über Gebühr schwer gesetzt sind, nur etwas geübte, nicht ausgezeichnete Clavierspieler verlangen.

— es —

Feuilleton.

I. Kleine Zeitung.

Berlin am 3ten April. Unsere Singacademie hat den durch die russische National-Hymne berühmt gewordenen Obersten Alexis Lvoff, in Anerkennung seiner Verdienste um die Instrumental- und Vocal-Musik, zu ihrem Ehrenmitglied ernannt. Alexis Lvoff, Adjutant des Kaisers und Director der kaiserlichen Kirchencapellen in St. Petersburg, hat sich durch die Instrumentirung des Pergolesischen Stabat mater, durch Composition von Motetten und eine Reihe Phantasien über russische Nationalthemas für die Violine, denen Lipinski auch in Deutschland Anerkennung verschafft hat, und durch sein ausgezeichnetes Quartettspiel einen ehrenvollen Rang unter den Componisten und Virtuosen der Gegenwart erworben. (Kürzlich theilten wir einige biographische Notizen über ihn mit, so wie seine Compositionen auch ihre gebührende Würdigung hier erhielten. Anm. der Red.)

Der öffentlichen Meinung muß man heutzutage nicht trotzen wollen. Die von Manchen noch bestrittene Wahrheit dieser Behauptung hat Herr Musikdirektor Spontini gestern Abend zu seinem Schaden erfahren. Schon früher war er von einer hohen Amtsperson ermahnt worden, von seinem Vorhaben, im Don Juan zu dirigiren, abzustehen, und hatte damals klüglich nachgegeben. Wahrscheinlich in der Voraussetzung, daß die Zeit die allgemeine Aufregung gegen ihn beschwichtigt habe, erneuerte er seinen Entschluß und wollte ihn gestern Abend zur Ausführung bringen. Gleich bei seinem Eintreten in das Haus wurde er aber mit einem fürchterlichen Zischen, Pfeifen und Stampfen begrüßt, ließ sich jedoch dadurch nicht abschrecken, den Direktionsstab zu ergreifen. Wie beliebt auch die Ouvertüre zu Don Juan ist, der Unwille gegen den Dirigenten trug dießmal den Sieg davon; das Publikum bekam so gut als Nichts von der Ouvertüre zu hören, denn immer furchtbarer wurde das Toben im Parterre, welches auch noch fortdauerte, als die Ouvertüre beendet war. Jetzt erst sah Hr. Spontini ein, daß seines Bleibens auf seinem Posten nicht mehr sei, räumte denselben und verließ unter allgemeinem Jubelklatschen das Haus, und zwar nicht durch die gewöhnliche Thüre. Einen Augenblick darauf verschwand auch seine Gemahlin, welche bis dahin in ihrer Loge gesessen hatte.

Schleiden in der Eifel vom 4. April: Heute beging die evangelische Gemeinde hier die festliche Feier der Vollendung des Thurmbaues. Dieses Fest möchte wohl darum eine öffentliche Erwähnung verdienen, weil dasselbe durch ein nach einer ganz neuen und höchst sinnreichen Methode konstruirtes Stahlstäbe-Geläute verherrlicht ward, welches der Gemeinde von einem ihrer Mitglieder geschenkt worden ist. Man hat zwar schon hin und wieder Stahlstäbe-Geläute, aber, so viel uns bekannt ist, hat man es noch nirgendwo zu Stande gebracht, die Stahlstäbe mit einer Resonanz zu versehen, wodurch es allein möglich wird, denselben einen wirklichen Glockenton zu geben. Diese Aufgabe ist bei dem hier aufgestellten Geläute, freilich erst nach den mannigfaltigsten Versuchen, vollkommen gelöst worden. Dasselbe besteht aus vier, nach Art der Stimmgabeln gebogenen, Stäben von Gußstahl, welche, von verschiedener Schwere, zusammen ein Gewicht von 634 Pfd. haben. Die Stäbe hängen frei in einer Resonanz und werden durch hölzerne Hämmer angeschlagen, welche vermittelst einer Walze so in Bewegung gesetzt werden, daß die Töne auf ähnliche Weise durcheinanderlaufen, wie dieß bei Glocken von verschiedener Größe der Fall ist. Die Stäbe sind nicht nur jeder für sich, sondern auch in ihrem Verhältniß zu einander rein und harmonisch gestimmt, so daß drei Stäbe den C-dur-Akkord bilden und der vierte Stab, welcher den Ton Es hat, dazu dient, den C-moll-Akkord anschlagen zu können. Durch diese sinnige Einrichtung kann mit dem Geläute,

je nachdem es frohen oder traurigen Veranlassungen dienen soll, in der dur- u. moll-Tonart gewechselt werden, was die Wirkung auf empfängliche Gemüther nicht verfehlen kann, zumal da die Töne durch ihre Reinheit und Harmonie sehr lieblich und ansprechend sind. Uebrigens kann nach Belieben mit einer, zweien und mit drei Glocken geläutet werden, indem die Hämmer, welche nicht anschlagen sollen, durch eine mechanische Vorrichtung so aufgehängt werden können, daß ihre Hebel von den Daumen der sich drehenden Walze unberührt bleiben. Wenn nun auch nicht behauptet werden soll, daß bei dem hiesigen Stabstäbe-Geläute das Höchste geleistet worden ist, was bei Geläuten der Art erreicht werden kann, so ist doch unstreitig sehr viel geleistet worden, und es steht zu erwarten, daß in Zukunft noch manche Gemeinde, welche kein oder ein schlechtes Glockengeläute hat, die hier gemachten wichtigen Erfahrungen benutzen werde, um sich ein verhältnißmäßig sehr billiges und wirklich schönes Geläute zu verschaffen.

II. Lesefrüchte.

In Schindlers Biographie Beethovens lesen wir: er selbst scherzte oftmals über seine fast undeutliche Handschrift und entschuldigte sie mit den Worten: „Das Leben ist zu kurz, als daß man Buchstaben und Noten malen könnte und schönere Noten würden mich auch schwerlich aus meiner Armuth befreien.“ Den ganzen Vormittag, vom frühesten Morgen bis zum Mittagessen, beschäftigte er sich mit dem Niederschreiben seiner Gedanken, den übrigen Tag widmete er dem Ordnen seiner Ideen. Kaum hatte er den letzten Bissen verzehrt, so begann er seinen gewöhnlichen Spaziergang, d. h. er lief im Geschwindschritt, als würde er gejagt, zweimal um die Stadt. Ob es regnete, schneite oder hagelte, ob es schneidend kalt war oder ob es donnerte und blitzte, es kümmerte ihn nicht, er machte seinen gewöhnlichen Gang, und vielleicht entstanden gerade wenn die Elemente im heftigsten Kampfe wütheten, seine herrlichsten Schöpfungen. In seiner Wohnung herrschte eine gränzenlose Unordnung; Bücher und Musikalien lagen überall umher; hier sah man die Ueberreste eines kalten Frühstückes, hier volle, dort leere Flaschen; auf dem Schreibpulte die hingeworfene Skizze zu einem neuen Quartett, in einer Ecke Brod, auf dem Pianoforte gekritzelte Gedanken für eine Symphonie, daneben einen Correcturbogen; Briefe von Freunden oder über Geschäftsangelegenheiten waren am Fußboden umhergestreut; zwischen den Fenstern erblickte man ein Stück Strachino-Käse und daneben Ueberreste ächter Salami von Verona. Trotz dieser Unordnung rühmte er fortwährend in wahrhaft cieeronianischer Beredtsamkeit seine Ordnungsliebe, und wie nett es bei ihm aussehe. Wenn er dagegen Stunden-, Tage- und oft Wochenlang etwas, das er verlangt hatte, vergebens suchte, so änderte er den Ton und beklagte sich bitterlich, daß man ihm nichts recht mache.

In ihrer 26. Nr. theilt die Zeitschrift „der Pilot“ einige zwar sehr bittere aber doch beachtenswerthe — wenn ich so sagen darf — naturhistorische Bemerkungen über die Virtuosen und Schauspieler mit. Letztere gehen uns Nichts an, aber was über die Ersteren gesagt wird, mag zum weitern Bedenken Wort für Wort hier folgen: „An Virtuosen und Virtuöschen fehlt es nicht; es ist eher ein Ueberschuß vorhanden. Besonders schießen die musikalischen Wunderkinder zahlreich, wie Pilze nach warmem Regen, über Nacht aus der Erde hervor. Ist einer über 13 Jahre, so ist er schon fast zu alt, um noch Aufsehen zu machen, und muß das Außerordentlichste leisten, wenn er noch auf einiges Aufsehen Anspruch machen soll. Die einzigen Auskunftsmittel sind dann etwa noch, daß einer früher, anstatt zu fiedeln, einen ermordet hat, oder doch dessen verdächtig ist, und im Gefängnisse zur Geige greift, oder daß einer auf einer einzigen Saite, vielleicht noch besser auf gar keiner oder hinter dem Stege spielt, daß einer auf dem Waldhorne Flöte bläst und auf der Flöte Violin spielt u. s. w. Außerdem wird's ihm schwer, neben seinen kleinen Mitbewerbern sich zu halten oder emporzubringen.

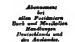
Ehe nun aber der 11 oder 12jährige kleine Mann vor das Publikum hintritt und sich hören läßt, muß er natürlich von Kindesbeinen an fiedeln, pfeifen, trommeln oder trompeten, bis er seine 10—12 Stückchen, bis zur ungeheuersten Fingerfertigkeit oder Maulfertigkeit genugsam eingelernt hat, um vor das ob seiner Jugend staunende Publikum hintreten und es durch seine Fertigkeit in Verzückung setzen zu können. Wohlverdient ist ein solcher Beifall wohl, wenn man erwägt, daß der kleine Mann, ein zweiter Herkules, vielleicht schon in der Wiege den Serpent handhaben, daß er sich dann Tag für Tag abarbeiten mußte, um die Glieder, Finger und Organe so ein- und auszurenken, daß sie das Stupende möglich machten, und daß er, außer etwa seinen nächsten Nachbarn, welche die unausgesetzte Leierei mit anhören mußten, Niemand das Leben so schwer machte, als eben sich selbst. Allein der Geist, das Gefühl, läßt sich nicht auf gleiche Weise zeitigen, wie die Fertigkeit. So geschieht, daß diese zumeist das Uebergewicht gewinnt, daß in unsern Zeiten die Künstelei in der Virtuosität zumeist das Uebergewicht über die Kunst erlangt, und der leicht sich an diese Richtung gewöhnende Geschmack des größeren Publikums jene immer mehr auf Kosten dieser befördert. Wenn es mit gleicher Bewunderung Kinder-Virtuosen in Flügelkleidern, Klischniggs Nachahmung der Affen, Bertolettische Flöhe u. s. w. anstaunt, so ist das entschiedenste Uebergewicht seiner Richtung, die blos mechanische Fertigkeit zu bewundern, außer allem Zweifel, und es ist auch bei den ersten nicht mehr die Kunst, die entzückt, sondern blos die Fertigkeit, die sie mit den letzten gemein haben. Wenn Gusikow mit den Tönen seiner Strohfiedel die Welt dahin riß, Himmel, was würde einer nicht erst thun, wenn er ein Instrument aus Stiefelknechten, Besen oder Eselskinnbacken zusammenbrächte, und ihm einige harmonische Töne entlockte. Auf solche Weise mag es allerdings geschehen, daß Publikum und Virtuosen einander wechselsweise verderben. Jenes gibt seinen Beifall hauptsächlich nur dem Unerhörten, ja dem Widernatürlichen, schlägt die Hände darob zusammen und zieht die Beutel; diese aber streben nur vorzugsweise darnach, weil die Kunst heut zu Tage mehr als je nach Brode, und zwar nicht blos nach täglichem, sondern nach jährlichem, wo möglich lebenslänglichem und fixem Brode geht, und sich schließlich pensioniren läßt. Virtuosen sind Leute, die mit sich reden lassen, und von denen besonders heut zu Tage, wo die Mehrzahl in musikalischen Wunderkindern besteht, wenig zu befürchten ist; darum sag ich es ihnen frei heraus: Kehrt um! ihr seyd nicht auf dem richtigen Wege, liebe Kinder! Wachset erst aus an Leib und Geist, ehe ihr vor das Publikum tretet, damit ihr nicht Gefahr lauft, wenn nicht an beiden, so doch an einem zu verkrüppeln.

III. Miscellen.

(Neue Opern). H. Dorn, Musikdirektor in Riga, von welchem wir schon die Oper „der Schöffe von Paris“ kennen, arbeitet gegenwärtig an einem ähnlichen Werke „das Banner von England“. In einem Concerte, das er kürzlich veranstaltete, wurden mehrere Chöre daraus gesungen und erhielten Beifall. — Auch Musikdirektor Seidelmann in Breslau ist mit Composition einer neuen Oper beschäftigt, Text von Rob. Büखner, womit das neue Theater daselbst eröffnet werden soll.

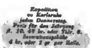
(Neuestes aus Paris.) Der Sage nach — so schreibt uns ein Pariser Freund — bewirbt Habeneck sich eifrigst um das Directorium des Conservatoires, und im Falle er seine Zwecke erreicht, soll Berlioz zu seinem Nachfolger als Orchester-Chef der großen Oper ausersehen sein; doch hat Cherubini dem Hrn. Habeneck sagen lassen, daß bis jetzt die Sache noch nicht so sehr eile, „da er noch nicht todt sey“. — „Am 1. Mai wird, aus Anlaß der feierlichen Taufe des Grafen von Paris, in der großen Gallerie des Louvre unter Aubers Leitung ein Concert statthaben, an welchem nicht weniger als 400 Musiker Theil nehmen sollen. In Deutschland sind dergleichen Feiern nichts Seltenes, und wir haben schon von 1100 und mehr Musikern gehört, die dort beisammen waren und zusammen wirkten; indeß spricht man hier von jenem Concerte schon als von einem Mirakel und nennt es schlechtweg nur ein Riesen-Concert.“

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Abonnement bei allen Postämtern Buch- und Musikalien Handlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für den Jahrgang fl. 10. 48 kr. oder Thlr. 6. Insertionsgebühr 4 kr. oder 1 gr. per Zeile.

Dritter Jahrgang. Nr. 18. 6. Mai 1841.

Meine Ansichten über den allmähligen Verfall der Musik, die Ursachen desselben, und die Mittel, seine Fortschritte zu hemmen.

(Schluß.)

Ein großer Gewinn für die Kunst würde es ferner seyn, wenn sowohl Virtuosen- als Componisten von der, leider in neuerer Zeit so sehr überhand nehmenden, Nachahmungssucht, und von dem unseligen Streben, sich an Effekten stets wechselseitig überbieten zu wollen, sich so ferne als möglich zu halten suchten.

Eben so wenig, als man so leicht zwei ganz gleiche Gesichter finden wird, begegnet man auch zwei ganz gleichen Arten zu fühlen und zu empfinden in zwei verschiedenen Menschen, und selbst bei vorhandener Aehnlichkeit wird noch immer eine gewisse individuelle Verschiedenheit wahrzunehmen seyn. Da nun aber der Virtuose wie der Componist sich ohne Zweifel freier und ungebundener, daher auch wirkungsreicher, in der Darstellung seiner eigenen individuellen Gefühls- und Empfindungs-Weise bewegen wird, als in jener einer fremden, so begreife ich schon gar nicht, wie man nicht lieber sich in der jedenfalls heimischen Region des ersteren bewegt, statt sich in ein fremderes und unbekannteres Gebiet hinein arbeiten zu wollen, und dabei doch nichts weiter zu erstreben, als daß man gegen das große Opfer der eigenen Individualität und Selbstständigkeit höchstens für eine gelungene Copie eines Andern gilt.

Auch beweist solches Nachahmen, so wie auch das stete Streben, die drastischen Effekte, welche von Andern hervorgebracht werden, noch immer überbieten zu wollen, schon an und für sich in so ferne eine mangelhafte oder wenigstens sehr beschränkte Ansicht von Kunst, als sich dadurch nur zu deutlich zeigt, daß alles Gewicht hauptsächlich nur auf die Form gelegt, die Idee aber in den Hintergrund gestellt wird; weßwegen denn auch derlei Musik an tief ergreifender Wirkung auf das Gemüth stets weit hinter derjenigen zurück bleiben wird, in welcher wir Idee und Form gleich geistvoll und lebendig, und beide innigst miteinander verbunden wahrnehmen.

Es versteht sich übrigens von selbst, daß ich, indem ich vor den Nachtheilen der Nachahmungssucht warne, eben so wenig das entgegen gesetzte Extrem, jenes ebenfalls so häufig an Virtuosen wie an Componisten wahrzunehmende Haschen nach Neuheit und Originalität billige, welches in der Regel seinen Zweck verfehlt, und nur Bizarres und Geschraubtes hervorbringt, und für den wahren Kenner und ästhetisch gebildeten Beurtheiler eher ein Beweis von Mangel an Genie ist, als es ihm dessen Vorhandenseyn glauben machen könnte. — Die wahre Originalität ist eine von dem Kunstgenie unzertrennliche Eigenschaft, offenbart sich daher ganz von selbst, ungezwungen und ungesucht, in dem Gange der Erfindung und Darstellung, kann durchaus nicht erzwungen werden, und unterscheidet sich eben so weit von dem oben genannten Haschen nach dem neu und originell seyn Sollenden, als sich wirkliche Vollendung und Musterhaftigkeit im Darstellen von jener steifen Pedanterie und jenem Gelehrthun unterscheidet, welche sich manchmal so gerne für Musterhaftigkeit geltend machen möchten, während es ihren Werken an dem größten Theile der Haupteigenschaften einer musterhaften Darstellung fast immer gebricht.

c) Wenn die Künstler von ganzer Seele an der Kunst hängen, und sie aufrichtig lieben und verehren, so wird es ihnen nicht schwer werden, sich, schon um der Würde der Kunst willen, gegenseitig zu achten, und einander Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen.

Die Kunst steht so unendlich hoch über allen kleinlichen irdischen Interessen, und ist so unabhängig von denselben, daß uns bei Beschauung ihrer Werke eigentlich an der Person, welche sie hervorgebracht hat, gar nichts liegt, und wir nur von dem Kunstwerke an sich hingerissen und mit Wohlgefallen erfüllt werden, ohne dabei des Schöpfers desselben unmittelbar zu gedenken. Erst späterhin, wenn die Ueberlegung beginnt, und wir anfangen, uns gleichsam Rechenschaft über das durch das Kunstwerk erregte Wohlgefallen abzulegen, gedenken wir auch des Meisters, der uns diesen Hochgenuß bereitet hat.

Folgen wir daher dieser gleichsam schon in der Natur der Sache begründeten Ordnung, und betrachten wir Kunst und Kunstwerk überhaupt als unabhängig von menschlichen Verhältnissen und Interessen, so wird es uns leicht werden, das wirklich Gute, und käme es von einem Todfeinde, nach Verdienst zu würdigen und anzuerkennen, und wir werden dann auch nie in Versuchung kommen, ihm das Mittelmäßige, wäre es auch das Werk uns sonst im Leben noch so lieb gewordener Personen, vorziehen zu wollen.

Das Feld der Kunst ist ferner ein so weites und unübersehbares, daß Tausende es gleichzeitig bebauen können, ohne daß Einer den Andern an der Arbeit wie an der Erndte hindern wird! wozu also Neid und Mißgunst? — — Die Kunst ist endlich ein so tiefer und reicher Schacht, daß viele Menschenleben nicht hinreichen würden, ihn auszubeuten! Wie kleinlich zeigte sich daher der Geist Desjenigen, der da glauben und behaupten wollte: er allein habe die edlen Metalle herauf geholt, das aber, was die Andern brächten, seyen nur Schlacken? —

d) Es würde allerdings nicht leicht möglich seyn, in den öffentlichen Schulanstalten den Betrieb der Musik wieder auf jene hohe und für die öffentliche Erziehung so gewinnreiche Stufe zu erheben, auf welcher er zur Zeit des Bestehens der Prälaturen und der frühern Einrichtung der Knaben-Seminarien stand; allein dazu würde doch weiter nichts als eine richtigere Ansicht und wahrhaft guter Wille gehören, daß man wieder anfinge, Musik als eins der Haupt-Bildungs-Mittel für die Jugend zu benützen, und sie daher in öffentlichen Schul- und Erziehungs-Anstalten wieder mit jener Aufmerksamkeit und Liebe betreiben ließe, welche ihr als solchem gebührt, und früher auch gewidmet worden ist. Jedenfalls würde es um die Verstandes- und Herzens-Bildung der Jugend nicht schlimmer stehen, wenn sie wieder anfinge, ihre freien Stunden einer so edlen Kunst zu widmen, und sie wird zuverlässig aus dem Concertsaale und der Oper nicht verdorbener heimkehren als aus der Kneipe oder dem Bierhause.

Fänden sich endlich die Regierungen größerer Staaten bewogen, förmliche Conservatorien zu errichten, und würde als Princip aufgestellt, daß vacante Stellen bei den musikalischen Kapellen der Höfe, so wie Chorregenten-, Organisten-, Cantors- und andere derlei einträglichere Stellen an den Hauptkirchen der christlichen Confessionen, dann die Lehrer-Stellen der Musik an den öffentlichen Schulanstalten vorzugsweise nur durch Individuen besetzt werden sollen, welche ihre Bildung in diesen Conservatorien erhalten, oder wenigstens die Examina derselben ehrenvoll mitgemacht haben, so würde wahrscheinlich bald wieder eine bessere Zeit für die Tonkunst beginnen, und in dem Maaße, wie Höfe und Regierungen einmal bewiesen, daß sie diese Kunst wahrhaft achten und reger Theilnahme würdig halten, würden auch die Privaten wieder anfangen einzusehen, daß sie zu etwas Besserem und Höherem als zum bloßen Zeitvertreib vorhanden und vom Schöpfer bestimmt sey.

e) Eine natürliche und unmittelbare Folge einer solchen erhöhten Achtung der Tonkunst würde zuverlässig die sich stets mehr und mehr steigernde Theilnahme an dem Gedichte derselben und die werkthätigere Unterstützung seyn, welche Kunst und Künstler dann wieder zu finden hoffen dürften. Vornehme und reiche Privaten würden dann wohl ebenfalls sich wieder finden, wie es deren ehemals viele gab, die ihre Freude daran hätten, wahre und nicht scheinbare Beschützer und Beförderer der Kunst zu seyn, und diese würden einsehen, daß, da die Kunst ein Gemeingut der ganzen civilisirten Menschheit ist, und die durch sie bereiteten Genüsse Allen zu gut kommen, es im höchsten Grade albern und ungerecht wäre, zu verlangen, daß die Unterstützung derselben ausschließend nur von den Thronen und Regierungen ausgehen soll, als hätten nur diese allein Genuß und Nutzen davon; daß demnach auf mehr oder weniger, je nach dem Vermögen es zu thun, Alle zur Unterstützung der Kunst werkthätig beitragen müssen, wenn sie wollen, daß die Menschheit im Allgemeinen veredelt und das Leben verschönert werden soll.

Man würde überhaupt der Tonkunst und den Künstlern eine andere Stellung einräumen, als die von bloßen Werkzeugen der Unterhaltung, und dadurch würde hoffentlich auch das Ehrgefühl der Künstler hinreichend aufgeregt werden, um sie nach Erreichung einer so allgemeinen Bildung streben zu machen, daß sie der Vorwurf, über der musikalischen jede andere Bildung versäumt zu haben, nicht mehr treffen könnte, und sie im Stande wären, sich, wie dieß dem kraftbewußten Geiste und konsequenten Manne wahrlich zusteht, die Stellung selbst zu geben, die ihnen gebührt, nicht aber demüthig warten müßten, bis es irgend einer eben den Ton angebenden Arroganz gefällig ist, ihnen irgend ein Plätzchen anzuweisen.

Diese Letztere, die sich leider in unserer Zeit gar sehr breit macht, und, trotz der ihr fast immer eigenen und auf den ersten Blick bemerkbaren Flachheit und Verschrobenheit der Begriffe und Grundsätze, durch ihre zudringliche Frechheit so häufig die Stimme der Wahrheit und gründlichen Kenntniß zu übertäuben weiß, würde überhaupt von dem Zeitpunkte an in die ihr gebührenden Schranken zurückgewiesen werden, wo wahre Liebe zur Tonkunst und mit ihr gründlichere Bildung in derselben wieder allgemeiner verbreitet wäre; denn an die Stelle des Köhlerglaubens, mit dem jetzt ein so großer Theil des Publikums die Orakelsprüche mancher Usurpatoren des kritischen Richterstuhles in Demuth hinnimmt, und einerseits aus Bequemlichkeit und um sich die Mühe des Selbstdenkens zu ersparen, andererseits wirklich aus gänzlicher Unkenntniß nachzubeten gewohnt ist, würde dann ein selbstständiges, auf eigene erworbene Kenntniß und wohlausgebildeten Geschmack begründetes Urtheil treten, und es wäre jenen anmaßenden Kritikastern nicht mehr so leicht, ihre eigene Ignoranz unter eingelernten Phrasen zu verbergen, und unter der Maske einer Gelehrsamkeit, die sie keineswegs besitzen, all' den Unsinn zu predigen, den man gedruckt und mündlich in unserer Zeit so häufig über Kunst und Künstler zu lesen und zu hören bekömmt.

Endlich würde die Wiederkehr einer solchen bessern Zeit auch auf die Führung der öffentlichen Kunstanstalten einen namhaften Einfluß ausüben; denn jene achtungswerthen Vorstände, die selbst jetzt, unter oft so ungünstigen äußeren Einflüssen jenen allein richtigen Grundsätzen folgen, durch deren Anwendung einzig und allein das Gedeihen wahrer Kunst befördert, und dem Künstler sein Wirken leicht und lieb gemacht werden kann, würden dann um so ungehinderter und erfolgreicher ihrem schönen Ziele entgegen zu schreiten fortfahren können, ohne daß Ränkesucht und Bosheit ihnen wesentliche Hindernisse in den Weg zu legen vermöchte; jene Krämerseelen aber, die,

den heiligen Namen der Kunst immer nur so recht pharisäisch im Munde führend, im Herzen nur den Geldsack lieben und berücksichtigen, und Kunst und Künstler ihm rücksichtslos aufopfern, würden, und hielten sie sich auch Heere von bezahlten Lobhudlern und schamlosen Claqueurs, in einer einmal allgemein heller sehenden Zeit ihr erbärmliches Handwerk bald niederzulegen durch die sich laut gegen ihre Handlungsweise erhebende Stimme der Wahrheit gezwungen werden.

f) Einen ähnlichen Einfluß, wie den auf die Führung der öffentlichen Kunstanstalten eben besprochenen, würde die Verbreitung einer wahrhafteren Liebe zur Tonkunst und einer allgemein gründlicheren Bildung in derselben dann auch unfehlbar auf den Zustand der musikalischen Kritik ausüben, und vor einem, zu selbstständigerem Urtheile herangereiften Lesepublikum dürften dann so manche öffentliche Blätter wohl nicht mehr mit unserer gegenwärtigen Art von Kritik aufzutreten wagen; denn mit einer gehörigen Portion absprechender Arroganz, gewürzt durch etwas mehr oder weniger plumpen Witz, und hie und da mit einigen erschnappten Bröckchen scheinbarer Gelehrsamkeit gespickt, kann wohl so ein Ding hingestellt werden, was einer Fratze von Kritik ähnlich sieht, und von blöden Augen für die wirkliche Kritik gehalten wird; aber dem schärfern Blicke wahrhaft kunstsinniger und kunstgebildeter Leser wird sie nicht mehr genügen, und diese werden, nach nahrhafterer und edlerer geistiger Speise verlangend, solchen elenden Brei dahin zu verweisen wissen, wo er seiner Natur nach hin gehört, statt daß sie ihn, was leider jetzt sich nicht selten ereignet, als Prunk-Gericht auf ihre literarische Tafel stellen, und sich an seinem Anschauen ergötzen.

Gründlichkeit und Tiefe werden dann an die Stelle der Flachheit, Wahrheitsliebe und Partheilosigkeit an jene der Partheilichkeit und Feilheit treten müssen, und statt jener hundert subjectiven, und darum auch stets verschiedenen Urtheile, die man jetzt über ein und dasselbe Kunstwerk oder einen und denselben Künstler hören und lesen kann, wird endlich jenes objective, von reinem ästhetischen Geschmacke diktirte Kunsturtheil erscheinen, dem alle Gebildeteren beistimmen müssen und gerne beistimmen werden, weil es alle Bedingungen eines richtigen und wahrhaften Kunsturtheiles erfüllt.

Lob und Tadel werden dann in einer andern, edleren und überzeugenderen Gestalt auftreten müssen als jetzt, und so wie der letztere gründlich, aber mild und ohne Bitterkeit zu belehren suchen wird, wird das erstere besonnen und mit Nachweisung des wirklichen Verdienstes gespendet werden müssen, wenn ihm Glauben geschenkt werden soll; ja es könnte sogar noch so weit kommen, daß Künstler und Publikum nur mehr auf Kritiken einen Werth legten, als deren Urheber sich Kunstkenner nennten, welche die allgemeine Meinung als competente Richter anerkennte. —

So habe ich denn nun meine Ansichten über die Ursachen des Verfalles der Musik, so wie über die Mittel, seine Fortschritte zu hemmen, freimüthig ausgesprochen, und wünsche nur, daß sie wenigstens von Manchen, die in der Lage sind, zur Verbesserung des gegenwärtigen Zustandes der Musik und ihres Betriebes beitragen zu können, auch hie und da beherzigt werden mögen.

Daß diese Ansichten auch ihre eifrigen Gegner und Widersacher finden werden, bezweifle ich gar nicht, und es soll mich nicht einmal befremden, wenn Manche, um den Streit gleich von Vorneherein auf ein für sie vortheilhaftes Terrain zu führen, so weit gingen, kurzweg die wirkliche Existenz eines Verfalles der Tonkunst zu läugnen, und im Gegentheile ihren stets zunehmenden Aufschwung beweisen zu wollen.

Mit solchen Gegnern könnte ich mich bei einer so enormen Divergenz unserer Ansichten durchaus in keinen Streit einlassen, sondern sie mögen auf ihrer Meinung dann immerhin beharren, so wie ich darum der meinigen nicht entsagen werde, selbst dann nicht, wenn ich Gefahr liefe, von irgend einem recht enthusiastischen Vertheidiger des jetzigen Zustandes als Laudator temporis acti, als Verfechter von Ideen einer längst verschollenen „Zopf- und Perücken-Zeit" bezeichnet zu werden.

München, im März 1841.

Freiherr von Poißl.

Correspondenz.

Die Tonkunst in Wien während der letzten fünf Decennien.

Skizze von J. F. Edlen von Mosel.

(Fortsetzung).

Während die Opernbühne so reichlich und mannigfach versehen war, während die Kunstfreunde den einfachen Werken eines Paesiello, Martin oder Piccini, neben den tieferen eines Salieri, Weigl, Paer, und den genialen Compositionen Mozart's ihr Recht wiederfahren ließen, verbreitete und vervollkommnete sich die Kammermusik immer mehr und mehr. Pleyel ward in den Hintergrund gedrängt; Haydn und Mozart wurden vor-, beinahe alleinherrschend. Des Ersteren ewig frische Quartetten, zumal die dem Grafen Erdödy und dem Großhändler Tost gewidmeten, seine leben- und kraftvollen Symphonieen, vorzüglich die in London componirten, bildeten das Vergnügen aller musikalischen Gesellschaften, und konnten nur von Mozart's wundervollen großen sechs Quartetten und dessen Symphonieen überboten werden. Mozart's Claviewerke, diese ewigen Vorbilder ihrer Gattung, entzückten Jedermann, und theilten den Beifall der Kenner und Layen nur mit den Sonaten Haydn's. Ueber diese letztern äußert sich bei Gelegenheit einer in Paris erscheinenden neuen Auflage derselben ein französischer Kritiker folgendermaßen: „Man sagt, die Hauptmotive dieser Sonaten seyen veraltet, die Cadenzen mit dem Triller aus der Mode; Haydn sey noch fremd gewesen in der Kunst, den Baß, die Mittel- und die Obertöne zugleich sprechen zu machen. Es ist wahr, daß der gute Mann, ein einfaches großes Genie wie er

war, nicht daran dachte, Herenkünste auf dem Pianoforte ausführen zu lassen, und daß er weit mehr darnach strebte, durch die Composition als durch das Instenment zu glänzen; aber das hiudert nicht, daß Haydn einen Ueberfluß und eine Originalität der Ideen darlegte, die man bewundern muß; eine Naivetät, eine Frische der Emfindung, die man nicht genug lieben kann. Wenn Haydn eine jener Melodieen anstimmt, die man veraltet zu nennen versucht ist, so hüte man sich wohl, diese Meinnng vorschnell auszusprechen, aus Furcht, sich später ihrer schämen zu müssen. Man verfolge solch eine Melodie; man sehe, wie sie sich erhebt, sich mit hundert neuen Ideen bereichert, mit Modulationen spielt, bald nur zum Theil, bald in einer andern Tonart zurückkehrt, unsere Erwartung steigert, und endlich in ihrer ganzen Fülle uud Schönheit wieder erscheint: dann wird man sie neu und originell finden, wie sie es denn wirklich ist und immer bleiben wird. Aber es genügt nicht, Haydn's Musik mit Verstand zu studiren, um ihren vollen Zauber zu fühlen; man muß vor Allem dieses Studium mit Sympathie und Liebe vornehmen."

Alles dieses, und noch mehr, läßt sich von Mozart's Werken sagen. Seit der mehrstimmige Tonsatz erfunden und ausgebildet worden, gab es keinen Tonsetzer, der zu gleicher Zeit Kenner und Layen in so hohem Grade zu befriedigen wußte. Während dieser von dem unerschöpflichen Reichthum der edelsten Melodieen entzückt ist, fühlt jener sich durch die kunstvollen contrapunctischen Combinationen, welche darunter gleichsam verborgen sind, zu immer steigender Bewunderung hingerissen. Der oberflächliche Zuhörer ahnt gar nicht, welch ein Schatz von musikalischer Gelehrsamkeit unter diesen, anscheinend so einfachen Ge- Gesängen ausgebreitet ist; aber eben in diesem Schatze, der den Eingeweihten immer neue Schönheiten entdecken, oder in den schon bekannten einen stets neu erblühenden Reiz finden läßt, liegt die Bürgschaft der Unvergänglichkeit seiner Schöpfungen.

Es gibt keinen größeren Beweis von Mangel an allen theoretischen und ästhetischen Kenntnissen in der Tonkunst, als Haydn's oder Mozart's Werke aus der Epoche ihrer vollendeten Meisterschaft „veraltet" zu nennen. Können die Dichtungen eines Homer oder Virgil, eines Tasso oder Ariost, die Gemälde eines Raphael oder Tizian, die Sculpturen eines Phidias oder Praxiteles jemals veralten? — Wie jeder dieser unsterblichen Genien seine Kunst, so haben Haydn und Mozart die ihrige zur höchsten Vollendung gebracht: denn eine Musik, die allen Forderungen des gebildetsten Verstandes und des geläutertsten Geschmackes, des richtigsten Gefühles und des zartesten Schönheitssinnes entspricht, steht doch wohl auf der höchsten Höhe, die sie ihrer Natur nach erreichen kann.

So wie Dichter, Maler und Bildhauer die oben genannten, längst Dahingeschiedenen seit Jahrhunderten als Vorbilder verehren, welchen nachzustreben ihr höchstes Ziel ist; so werden auch nur jene Tonsetzer sich dem Tempel der Unsterblichkeit näheen können, die auf ihrem Wege dahin diese zwei großen Männer zu ihren Leitsternen wählen. Von den Pfaden abweichen, die sie gebahnt haben, führt unvermeidlich zum Uebel.

In der Epoche, welche Anlaß zu diesee Digression gab, blühte neben der Sonate auch das Violin-Quartett am meisten. Es gab in ganz Wien kaum ein wohlhabendes Haus, eine gebildete Familie, in welcher nicht wöchentlich wenigstens ein Mal der Abend bei Quartett-Aufführungen zugebeacht wurde. Gründliche Kenntnisse in der ausübenden Musik waren damals schon hinlänglich verbreitet, um daß man sich ohne irgend eine Vorübung oder eine vorhergegangene Probe zusammensetzen, und die Compositionen der so eben genannten zwei Meister, wie man zu sagen pflegt, vom Blatte spielen konnte. Aber auch die Symphonie ward eifrig gepflegt. In den herrlichen Sälen des kaiserlichen Augaetens, im kaiserlichen Garten des Belvedere — und zwar dort bei schönem Wetter im Freyen — in dem Saale des fürstlich Lichtensteinschen Sommerpallastes in der Roßau, fanden im Frühjahre wechselweise musikalische Morgenunterhaltungen statt, bei welchen Haydnsche und Mozartsche, manchmal auch noch Pleyelsche oder Dittersdorffsche Symphonieen von Dilettanten vortrefflich ausgeführet wurden. Die Einlaßkarten dazu wurden unentgeltlich ausgegeben, da die Ausübenden selbst die Kosten gemeinschaftlich bestritten. Zur Winterszeit wurden diese Aufführungen in dazu geeigneten Privathäusern des Abends, und zwar unter denselben uneigennützigen Verhältnissen, fortgesetzt; und so wenig war es dabei auf Ostentation, so einzig nur auf Kunstgenuß abgesehen, daß bei diesen letzteren Unterhaltungen nicht selten die Zahl der Mitwirkenden größer war als die der Zuhörer; theils weil der größte Raum durch das Orchester besetzt war, theils weil die Unternehmer nur solche Gäste einladen wollten, von denen sie überzeugt waren, daß sie sich an dem Dargebotenen erfreuen, und demselben ungestörte Aufmerksamkeit widmen würden. — In jenen schönen Tagen der wahren Liebe zur Musik versammelte man sich, um gediegene Werke mit Last und Liebe auszuführen, und sich an ihrem Werthe zu erfreuen; nicht, wie jetzt, um bei mittelmäßigen oder ganz werthlosen musikalischen Erzeugnissen die mechanische Fertigkeit einzelner Individuen zu bewundern. Diese beklagenswerthe Wendung ist auch Ursache, daß gegenwärtig die Sonate und das Quartett völlig erlöschen, und das schöne Feld der Symphonie so karg bebaut ist, worauf man in neuester Zeit — hier wenigstens — außer Lachner's Werken, von welchen die ersteren mehr als die letzteren ansprachen, wenige mehr zu hören bekam.

Kehre ich wieder zum musikalischen Drama zurück, so stellt sich mir im Jahre 1791 ein Werk dar, das, wohl wie keines sonst, die größte Popularität mit der höchsten Kunstweihe verband. Mozart's „Zauberflöte". — Die hundert, fast ununterbrochenen Darstellungen dieser Oper, welche sie in verhältnißmäßig kurzer Zeit erlebte, beweisen den Grad und die Allgemeinheit des Beifalls, welchen sie erhielt. Der unermeßliche Reichthum an hinreißenden Melodieen*) läßt sich nur mit der Kunsthöhe ihrer Ausführung

*) Die des Papageno wurden dem Componisten bekanntlich von Schikaneder diktirt, und sind daher unter diesen nicht begriffen.

und Begleitung vergleichen. Ganz vorzüglich leuchtet auch aus dieser Oper der Verstand hervor, mit welchem er seine dramatischen Figuren durch ihren Gesang zu unterscheiden wußte. Sarastro, die Königin, Tamino, Pamina, Papageno, der Mohr, selbst der sprechende Priester, jede dieser Personen drückt sich anders, und jede ihrem Charakter auf's angemessenste aus; über dem Ganzen aber schwebt jener Geist der Einheit, welcher das erste Kennzeichen eines jeden Kunstwerkes, und die Eigenschaft all der seinigen ist. Man könnte einwenden, daß die beiden Arien der Königin zum Theil gegen diese Behauptung streiten; als Antwort hierauf sey es erlaubt, eine Stelle aus meiner Anzeige der Mozartschen Biographie *) hier einzurücken.

Mozart schrieb seinem Vater vorläufig über seine Composition der Oper „Die Entführung aus dem Serail" unter Anderm Folgendes: „Die Arie der Constanze habe ich ein wenig der geläufigen Gurgel der Dlle. Cavalieri aufgeopfert. „„Trennung war mein banges Loos"" habe ich, so viel es eine wälsche Bravour-Arie zuläßt, auszudrücken gesucht." — Man sieht hieraus, daß Mozart, wie hier durch die Cavalieri, so auch in der Zauberflöte durch seine Schwägerin Hofer (für welche die Rolle der Königin geschrieben war), also immer nur durch besondere, gegebene Verhältnisse, verleitet wurde, die Einheit des Styls seiner echt dramatischen Meisterwerke — gegen seine bessere Ueberzeugung durch derlei heterogene Gegenstücke zu stören. Aber selbst in diesen konnte sein Genie sich nicht verläugnen; denn immer wußte er sie durch Zwischensätze voll Ausdruck, durch geschmackvolle Instrumentation und durch Gediegenheit des Satzes zu veredeln und weit über ihre Gattung hinauf zu stellen."

Letzteres gilt auch im vollen Maaße von den Arien, die er nicht für die Bühne, sondern eigens für das Concert schrieb, und worin folglich Bravour eine Bedingung war. Als Beispiele citire ich die, in jeder Rücksicht auf alle so eben erwähnten Vorzüge unvergleichliche, Arie mit concertantem Clavier: Non temer, amata bene, welche Mozart für die Storace und sich selbst schrieb; dann die Arien: Ah non sai qual pena sia. und Nò, non sei capace, beide für den hohen Sopran berechnet. Aber auch unter diesen Arien sind welche, die mehr dem Ausdrucke als der Bravour gewidmet sind, wie das liebliche Rondo: Or che'l ciel a me ti rende, die Arie: Ah non son io chè parlo, u. a. m.

Ein Jahr nach dem Erscheinen der „Zauberflöte" ging über Wien am musikalischen Horizonte ein Stern erster Größe auf. Beethoven kam hierher und erweckte, damals noch als Clavierspieler, die allgemeine Aufmerksamkeit. Mozart war uns bereits entrissen; um so willkommener daher ein neuer, so ausgezeichneter Künstler auf demselben Instrumente. Zwar fand man in dem Spiele dieser beiden einen bedeutenden Unterschied; die Rundung, Ruhe und Delicatesse in Mozart's Vortrag war in dem des neuen Virtuosen nicht zu finden; dagegen ergriff die erhöhte Kraft, das sprühende Feuer desselben jeden Zuhörer, und seine freien Phantasieen, wenn auch an besonnener und consequenter Ausführung der gewählten Motive hinter denen seines Vorgängers, zogen durch den Strom der dahin rauschenden originellen Ideen alle Kunstfreunde unwiderstehlich an. Da er als Tonsetzer erst später hervortrat, will ich des inzwischen Vorgefallenen erwähnen.

Das Wichtigste davon ist wohl Haydn's herrliches Oratorium „Die Schöpfung". Wer kennt dieses unvergängliche Meisterwerk nicht, und was ließe sich, nachdem ganz Europa sich darüber preisend ausgesprochen, noch ferner sagen? — Der Abend, an welchem es in dem Pallaste des kunstliebenden Fürsten Joseph von Schwarzenberg unter des Tonsetzers eigener Leitung vor einer glänzenden Versammlung zum ersten Male aufgeführt wurde, wird Jedem unvergeßlich bleiben, dem es, wie mir, gegönnt war, daran Theil zu nehmen. Bald nach Erscheinung der Partitur wurden alle nur möglichen Arrangements dieses Werkes unternommen; wo aber eine hinlängliche Zahl von Singstimmen sich zusammen fand, wurde es mit Begleitung des Claviers *) ausgeführt; man konnte sich daran nicht satt hören, und aus allen Häusern tönte es

„jedem Ohre klingend,
keiner Zunge fremd."

Der italienischen Oper war indessen eine deutsche gefolgt. Vogl, der dramatische Sänger par excellence, der — wie gesagt — früher auch bei der italienischen Oper mitgewirkt hatte, der treffliche Bassist Weinmüller, die noch immer unerreichte Milder und Antonie Laucher waren ihre Hauptstützen. Der Bassist Saal und seine Tochter Therese (später Mad. Jacont), für welche liebliche Sängerin Haydn sein „Hanchen" in den „Jahreszeiten" geschrieben hatte, theilten die Verdienste der Erstgenannten. Nach längerer Zeit wurde die früher meistens schwach bestellte Tenorparthie durch den gefeierten Wild besetzt. Für diese Gesellschaft schrieb Weigl seine Opern „das Waisenhaus", die „Schweizerfamilie" — ein nie veraltendes Werk, weil es Natur und Wahrheit zur einzigen Grundlage hat — „der Bergsturz, Vesta's Feuer, Franziska von Foy, Baal's Sturz" und mehrere kleine Operetten. Von Süßmayer kam „Soliman der Zweite". Gyrowetz lieferte die Opern „Agnes Sorell", die ungemein ansprach, und „der Augenarzt". — In einer Reihe von Jahren und nachdem die früher schwach bestellte Tenorparthie durch den gefeierten Wild besetzt wurde, hörte man noch neben jenen, in und für Wien, sämmtlich im wahren, einfach dramatischen Styl componirten, mit anhaltendem Beifalle gegebenen Opern, auch folgende französische mit in's Deutsche übersetztem Texte, als: Cherubini's „Tage der Gefahr, Lodoiska, Medea, Elisa" und seine hier geschriebene „Faniska"; Catel's großartige „Semiramis", seine „Bajaderen" und „die

---

*) Jahrbücher der Literatur, Band XLIX. 1830.

*) Ich hatte die Orchesterbegleitung, nach dem Wunsche der rühmlich bekannten, erblindeten Clavierspielerin, Fräulein von Paradies, für zwei Claviere eingerichtet; was ich blos des merkwürdigen Umstands wegen erwähne, daß sie selbst das erste Piano, Abbé Vogler das zweite spielte, und Vater Haydn unter den Gästen sein Werk in dieser Form mit Vergnügen anhörte.

vornehmen Wirthe"; Dalayrac's „Thurm von Gothenburg, Gulistan, Dichter und Tonsetzer, die beiden Savoyarden"; Gluck's „Alceste", beide „Iphigenien" und „Armida", in welchen Opern die Milder sich als die erste tragische Sängerin bewies; Paer's „Camilla"; Boieldieu's „Johann von Paris, das Rothkäppchen", später „die weiße Dame"; Mehül's „Joseph und seine Brüder", mit anhaltender Theilnahme, „Helena" und „die beiden Füchse"; Berton's „Alina"; endlich Isouard's „Aschenbrödel" und „Joconde".

Diese letzte Oper verleitet mich, zu bemerken, daß sie nach mehrjähriger Pause erst ganz neuerlich in Paris wieder zur Aufführung gebracht wurde, und so allgemein gefallen hat, daß man beschloß, mehrere derlei Werke aus der „guten alten Zeit" wieder auf das Repertoire zu setzen; ohne Zweifel um die Ohren der Zuhörer von dem modernen Getöse und dem Sturme der Dissonanzen ein wenig ausruhen zu lassen. Ein französischer Kunstrichter (Escudier) sagt bei dieser Gelegenheit: „Das Publicum, welches der Wiederaufführung des Joconde beiwohnte, schien um zwanzig Jahre verjüngt. Welch einmüthiger Beifall empfing diese, an ausdrucksvollen und originellen Melodieen so reiche Composition Nicolo's! Wie angenehm beruhigt fühlte man sich bei diesen so frischen und einfachen Melodieen des Gesangs und des Orchesters! Nicolo bedurfte den Lärmen der Blechinstrumente nicht, von welchen man seit einiger Zeit einen so ungeheuren Mißbrauch macht, und dennoch hat man kein Werk nicht einen Augenblick kalt oder farblos gefunden. Das Genie bleibt immer das Genie. Das Orchester kann seine Mittel vielleicht noch verdoppeln, die Wissenschaft vielleicht noch weitere Fortschritte machen, aber Wissenschaft und Erfindungen werden nicht dahin kommen, die schönen Eingebungen zu ersticken, welche ihre Quelle in den menschlichen Gefühlen und in den Wirkungen der Natur haben. Was können wir von „Joconde" sagen, als daß unsere Ohren lange nicht so bezaubert, unser Herz so befriedigt, unsere Einbildungskraft so lebhaft erregt war, als durch die Wiederaufführung dieses kleinen Meisterwerks? Nichts davon ist veraltet — was auch einige Proselyten der langweiligen und gelehrten (?) Compositionsweise sagen mögen — weder die Melodie noch die Instrumentirung. Die Posaune, die Ophicleide und das Pistonhorn, deren Eigenliebe sich so gedemüthigt fand, hatten gut sich auflehnen gegen die Einfachheit des Effekts, welchen Nicolo ohne sie hervorzubringen wußte." *)

Wollte der Himmel, daß auch bei uns bald diese neue Morgenröthe des gesunden Verstandes und des guten Geschmackes in der dramatischen Musik anbräche, welche von den Kunstfreunden in Paris so freudig begrüßt wird, und daß wir durch die Wiedereroberung der reichen und mannigfaltigen Schätze, welche ich vor den Lesern erst ausgebreitet habe, die Mißhandlungen vergeben möchten, welche Geist und Sinne im Operntheater seit langer Zeit zu dulden haben!

*) La france musicale, 1840. Nr. 35.

Während das deutsche Singspiel so schöne und wechselnde Genüsse bot, folgte Haydn's erstem Oratorium bald das zweite, „die Jahreszeiten", nach, durch eben jene Gesellschaft kunstliebender Männer vom hohen Adel veranlaßt, welcher man auch die Entstehung der „Schöpfung" zu danken hatte. Auch dieses zweite Oratorium wurde mit Enthusiasmus aufgenommen, und wenn das eine mehr den Charakter eines großartigen Ganzen trägt, indessen das andere eine größere Varietät des Ausdrucks in sich schließt, ohne sich darum einer Ungleichheit des Styls schuldig zu machen; so läßt sich dieses aus den beiden Textbüchern vollkommen erklären. Meiner Meinung nach, stehen die „Jahreszeiten" der „Schöpfung" durchaus nicht nach; vielmehr geben sie die Vielseitigkeit von Haydn's Genius zu bewundern, dem die Schilderung der entgegengesetztesten Gefühle gleich wahr und gleich wirksam gelang.

Die Kammermusik erhob sich damals immer mehr. Die Clavierspieler hatten nun, außer Mozart und Haydn, auch die anziehenden Sonaten von Dussek, die tief empfundenen, Melancholie athmenden Compositionen seines Schülers, des Prinzen Louis von Preußen, und die Erstlinge des damals schon als ausgezeichneter Clavierspieler geschätzten J. N. Hummel gewonnen, welchen bald größere Werke folgen sollten, die durch ihre Aehnlichkeit in Form und Styl mit Mozart sogleich die allgemeine Theilnahme erwarben.

Die Freunde des Violinspieles erfreuten sich neben den, obschon ihnen lang bekannten, doch immer neuen Tondichtungen der beiden Großmeister, der gediegenen Compositionen Spohr's, den sie früher als edlen, großartigen Violin-Virtuosen (im höheren, nicht im heutigen Sinne dieser Benennung) hochgeschätzt hatten; auch Fesca's Werke fanden allenthalben Anklang. — Von Violinisten, welche sich auf Ueberwindung mechanischer Schwierigkeiten verlegten, waren damals Clement und Pechatschek die beliebtesten; doch legte man zu jener Zeit noch weniger Werth auf musikalische Künste, als auf musikalische Kunst, und so wurden denn Quartett-Unterhaltungen am meisten gesucht und betrieben. Außer den vielen Privatzirkeln dieser Art, boten die zahlreich besuchten Abonnement-Quartetten Schupanzig's köstliche Genüsse.

Für Clavier- und Violinspieler begann aber nun eine neue Epoche durch Louis van Beethoven. Seine ersten Sonaten, seine ersten Quartetten wurden mit wohlbegründetem Jubel aufgenommen. Form und Styl, Einheit und Klarheit bei geistvoller Originalität ließen eine Fortsetzung des größten der Meister, Mozart's, erwarten. Ein Geschenk des Himmels, dessen Wiederkehr man kaum in einem Jahrhunderte zu hoffen wagte, sollte den Kunstfreunden so bald wieder zu Theil werden! Man wußte sich vor Freude nicht zu fassen. — Schupanzig, der Haydn's und Mozart's Ideen so trefflich wiederzugeben verstand, eignete sich in fast noch höherem Grade für den Vortrag der Beethoven'schen Compositionen. Der geniale Tonsetzer erkannte dieß bald, und wählte ihn zu seinem Lieblingsdollmetscher. Kaum seiner Phantasie

entquollen, kaum copirt, übergab er ihm seine Werke zur Aufführung, anfangs im Hause des musikliebenden Fürsten von Lichnovsky, später bei dem k. ungarischen Hofsecretär von Zmeskall, einem allgemein geachteten Kunstkenner und Beethoven's vertrautem Freunde; wo in höchst interessanten Morgenconcerten, zu denen sich die Elite der Kunstfreunde drängte, neben Beethoven's Quartetten auch seine Clavierwerke von einer geistreichen, noch lebenden Dame in einer Vollendung vorgetragen wurden, in welcher man sie seitdem nicht mehr gehört hat. Auch Mayseder's damals erst aufblühendes Talent fand in jenen Kreisen die erste Anerkennung, und bildete sich dort zu jener Vereinigung von Geschmack und Grazie aus, welche sein Spiel charakterisiren. Daß er sich in der Folge nicht minder durch anziehende, originelle Compositionen ausgezeichnet hat, ist Jedermann bekannt.

Noch vor jener Zeit, von welcher hier die Rede ist, gesellte sich abermals eine italienische Oper zu der deutschen. Paer mit seiner Gattin, einer angenehmen Sängerin, kam hierher. Mit Hülfe des Tenors Siboni und einiger Mitglieder des deutschen Singspiels wurden, nebst mehreren andern italienischen Opern, auch Paer's lieblicher „Sargino", seine „Camilla" und eine von ihm für Wien geschriebene Oper, „Achille", gegeben, in welcher Siboni in der Titelrolle, die Pair als Briseida, und der schon rühmlich genannte Baryton Vogl als Agamemnon um die Palme stritten. Nach der Abreise des Ehepaars Paer blieb jedoch die deutsche Oper — eine vorübergehende Erscheinung im Jahre 1817 ausgenommen — bis zum Jahre 1821 ohne Rivalin.

Siboni, ein gründlicher, gediegene Musik liebender Sänger, scheute die Mühe nicht, die für einen Italiener so schwere deutsche Sprache sich so weit eigen zu machen, daß er in deutschen Opern, worin der Dialog nicht gesprochen, sondern im Recitativ vorgetragen wurde, mitzuwirken im Stande war; von welcher Fähigkeit er bald eine glänzende Probe als Licinius in Spontini's „Vestalin" ablegte. Die Oper selbst gefiel sehr; indessen kann man bei allen Verdiensten, die sie als echt dramatische Musik besitzt, nicht läugnen, daß sie den Grund zu einem Uebel legte, das seither stets zugenommen und — wie wenigstens zu hoffen ist — jetzt seinen höchsten Grad erreicht hat: das Uebel der Ueberinstrumentirung und der Deckung der Singstimmen durch die Macht des Orchesters. Wie es bei allen Nachahmungen zu gehen pflegt, daß jeder Nachahmer seinen Vorgänger zu überbieten strebt, so kann es keinem nur einigermaßen aufmerksamen Beobachter entgangen seyn, daß genau seit dem Erscheinen der „Vestalin" das Aufwenden aller nur möglichen Mittel der Instrumentation angefangen hat und endlich bis zu gegenwärtiger Uebertreibung gelangt ist. Spontini selbst hat sich hierin schon in seinem, zwei Jahre später hier aufgeführten „Fernand Cortez" überboten, und aus übereinstimmenden Nachrichten bewährter Kenner weiß man, daß er in seinen später zu Berlin geschriebenen Opern immer weiter gegangen ist. Wenn man Beethoven's genialem „Fidelio" denselben Vorwurf machen kann, so war gewiß der Wunsch, an drastischer Wirkung hinter Spontini nicht zurückzubleiben, eine eben so starke Triebfeder dazu, als die, dem großen Tonsetzer überhaupt eigen gewesene Neigung zur Energie. Uebrigens ist bekannt, daß diese Oper bei ihren ersten Vorstellungen nicht gefiel, obschon der Geschmack durch die Compositionen der neuitalienischen Maestri damals noch nicht verweichlicht war. Auch läßt sich aus vorhandenen Briefen Beethoven's beweisen, daß er selbst mit diesem Werke unzufrieden, und beinahe kein Stück darin war, das er nicht zu verändern wünschte. Leider ließ man ihm nicht Zeit, die beabsichteten Reformen zu vollenden; doch genügten schon die, welche er vorgenommen hatte, um der Oper, bei ihrer Wiederaufführung nach einigen Jahren, den verdienten Beifall zu erwerben.

Um diese Zeit ungefähr besuchten der, der Kunst allzufrüh entrissene Carl Maria von Weber, den ich mit Stolz unter meine Freunde zählen durfte, und Meyerbeer, noch Jüngling, Wien auf einer Kunstreise. Wenn schon das genievolle Clavierspiel Weber's und seine, mit demselben auf gleicher Höhe stehenden Compositionen allgemeine Bewunderung erregten, so war dieß noch mehr der Fall bei den, an das Uebernatürliche gränzenden, die bis dahin bestandenen Begriffe von dem, was in mechanischer Hinsicht möglich ist, weit überfliegenden Leistungen Meyerbeer's auf diesem Instrumente. Die ganze Gesellschaft der Zuhörer drängte sich an dasselbe, um sich mit den Augen von dem zu überzeugen, was sie durch die Ohren nicht begreifen konnten. — Eine ganz andere Ansicht des Clavierspiels, ein ganz anderes Streben entsprang aus dieser zauberhaften Erscheinung, von welcher wir später sehen wollen, wozu sie geführt hat. Moscheles, schon seit länger als einer der besten Clavierspieler (nach damaligen, richtigen Begriffen) geschätzt, von welchem man auch schon mehrere werthvolle Compositionen besaß, die er noch kurz vorher durch seine schöne Sonate zu vier Händen gekrönt hatte, wollte nach Meyerbeer's Abreise nicht hinter seinen Kunstgenossen zurückbleiben, wollte zeigen, daß er gleichfalls unmöglich Scheinendes schreiben und ausführen könne, und die aller Welt bekannten „Alexander-Variationen" brachten eine Zeit hindurch alle Clavierspieler und Spielerinnen zur Verzweiflung. Aber nicht lange, so bemeisterte sich durch Stunden- und Tage-langes Abquälen eine Menge Dilettanten dieser anscheinenden Unmöglichkeit, und es gab bald kein öffentliches oder Privatconcert, in welchem man sie nicht — freilich mit großer Verschiedenheit des Gelingens — vortragen hörte. Wie dieser Funke weiter gezündet, bis zu welchem Grade dadurch der Werth der erfindenden Musik gefallen; und jener der ausübenden gestiegen ist, braucht nicht erwähnt zu werden; so viel aber ist gewiß, hätte es nie einen Meyerbeer (als Clavierspieler) gegeben, wir hätten schwerlich einen Thalberg und Lißt.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Wien am 8. April. Aßmayers Oratorium „Saul und David" ward am 4. und 5. d. im K. K. Hofburgtheater unter des Componisten eigner Leitung zum zweiten und dritten Male aufgeführt. Die Einnahme war für den Pensionsfond der Tonkünstler-Wittwen und Waisen bestimmt, und ergab ein erfreuliches Resultat. Mein Urtheil über das Werk anbelangend, bleibt es dasselbe wie bei der vor einem paar Monaten stattgehabten ersten Aufführung. Die Composition ist in Wahrheit eine gelungene und verdienstliche, deren Schönheiten mehr in den Kreis der einfachen Gesangstellen als in die breite Basis der choralen Behandlung fallen: ein Umstand freilich, der sie dem Vorwurfe einer zu großen Modernität nicht entgehen lassen wird. Die meiste Theilnahme fanden diesmal die Gesänge Sauls, Davids und Michaels in der zweiten und dritten Abtheilung. — Der sich so nennende Hr. Capellmeister Otto Nicolai ist aus Italien hier angekommen, und wie es heißt, auf Veranlassung der Administration des K. K. Hoftheaters am Kärnthnerthor, indem dieselbe nämlich dessen Oper „il Templario" in gegenwärtige Stagionen zur Aufführung bringen wolle. Wir hörten alsdann selbst, wie weit oder nah dieser Templer mit dem Marschners verwandt ist. — Die letzte deutsche Opern-Vorstellung fand am 31. März statt. Damit hatten auch Mad. Schodel und Hr. Breiting ihr kurzes Gastspiel eben so gut beendet, als es begonnen hatte. Die Lutzer geht übrigens nicht nach London, sondern nach Mailand, wo sie auf der Scala auftreten wird. — Aufsehen macht jetzt hier der Guitarrist Eduard Pique. Nach dem, was Giuliani, Legnani und Regondi kürzlich, früher schon der bekannte Stoll auf dem Instrumente hier geleistet hatten, mußte es ihm schwer werden, einige Aufmerksamkeit für sich zu gewinnen, und der hohe Grad dieser kann daher um so mehr als Maaßstab für seine Leistung dienen, so jammernd mir immer nach einem Guitarre-Concerte zu Muthe ist. — In dem unlängst zum Besten des Bürgerspital-Fonds im K. K. großen Redoutensaale stattgehabten Concerte wurden unter Anderm auch Lindpaintners Ouvertüre zu Vampyr, eine andere von Rotter und der Schlußchor aus Beethovens Christus sehr beifällig aufgeführt. Auch spielte der Pianist Evers, der wirklich nicht ohne Interesse seinen Aufenthalt hier zu verbringen scheint. — Der Horn-Virtuose Eisner (K. Russ. Cammermusiker) ist oder war ebenfalls hier, und ließ sich im Kärnthnerthor-Theater vor einem Ballet hören. Er bläst das einfache Waldhorn und seine Leistungen auf diesem sind in Wahrheit erstaunlich, bewunderungswerth. — Ferdinand Schubert gab kürzlich ein Concert, in welchem fast ausschließlich nur Compositionen von seinem seligen Bruder Franz vorkamen, was der Academie ein besonderes Interesse verlieh. Uebrigens war die in Leipzig aufgeführte Sinfonie nicht dabei.

Berlin am 19 April. Unsere Spontini-Angelegenheiten nehmen auf der einen Seite noch gerade einen Charakter an, der kaum zuläßt, Mittheilungen weiter darüber zu machen. Es ist immer bös, wenn des großen Publikums Antheil mit Gewalt gewissermaßen und ohne Grund für eine Privatangelegenheit provocirt wird; im vorliegenden Falle aber mußte ein solches Unternehmen dem Verständigen von vorn herein gleich um so mißlicher erscheinen. Ich bin der Meinung, daß, wenn Spontini ordentlich deutsch verstände, der ganze Vorgang niemals sich ereignet haben würde, und die Frage ist, ob im Hintergrunde des ganzen Gemäldes nicht ein Till steht, der sich die Hände reibt. Wie dem übrigens sey, daß unsere erste Capellmeisterstelle in naher Zukunft eine Erledigung finden wird, ist kaum noch zu bezweifeln, und die Interessenten mögen im Stillen schon ihre Pläne schmieden. — Im Augenblicke gastirt hier auch eine geborne Berlinerin, die Sängerin Cuei, welche die letzten Jahre am Pesther Theater wirkte, demungeachtet mit, Gott weiß welchen Titeln von Spanien, Sardinien und woher unter ihre alte Bekannten trat. Daß die Löwe bald wieder zurückkehren werde, wie allgemein gehofft und erwartet wurde, da in Paris ihres Bleibens nicht seyn sollte, scheint sich nicht zu verwirklichen, indem, wie es heißt, sie vor der Hand einer Einladung nach London folgt, indessen nicht an die deutsche Oper daselbst, sondern an die italienische. Von einem Engagement Tichatscheks und der Schröder-Devrient, wovon mehrere Journale Nachricht gegeben, weiß ich noch Nichts — Mösers Einfluß, wenn weniger vielleicht auch nach oben als nach unten, auf die Classe der eigentl. Consumenten, wird von Tag zu Tag entschiedener. Seine Concerte, die mit gleichem Schritte sich stets großartiger und interessanter gestalten, mögen nicht wenig dazu beitragen. — Rungenhagen widmet alle seine Kräfte der Singacademie, und den größten Vortheil zieht sicher nur diese davon; daß eine energische Hand ihr Ruder ergriff, war übrigens auch nicht das letzte ihrer Bedürfnisse. — Von der Königl. Academie der Künste ward Reissiger in Dresden zum auswärtigen Mitgliede ernannt.

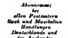
London am 20. April. Die deutsche Oper, welche das Drury-lane-Theater für die diesmalige Saison inne hat, ärndtet, besonders seit Staudigls Ankunft, der als Casper im Freischütz zuerst auftrat, immer mehr Beifall, so sehr auch einige Tags-Witzblätter, wie z. B. der Satyrist, in Anbetracht ihres Interesses, darüber herzufallen sich nicht enthalten, und deutsche Musik wie Deutsche ganz mit Sauerkraut und Blutwurst identisch zu finden sich erlauben. Ich sage „in Anbetracht ihres Interesses", denn welcher Einfluß dergleichen Blätter in der Regel belebt, werden Sie dort in Deutschland eben so gut wissen, als Ihnen nicht entgehen kann, auf welchen Theil des Volkes die Blätter selbst dann wieder Einfluß üben, nicht auf den, auf welchen nicht englische Opern hier rechnen dürfen, so augenscheinlich der deutsche Director, Hr. Schumann, auch auf diesen Theil speculiren zu müssen meint, wenn er kürzlich nach vollendeter Vorstellung das gesammte Sängerpersonal vortreten und unsere Volkshymne God save the Queen absingen ließ, was zum mindesten den Verdacht einer gar großen Geschmeidigkeit der Deutschen, in fremde Sitten sich zu fügen (um mich gelinde auszudrücken), bei jedem Denkenden erwecken mußte.

Köln am 25. April. Unser Nicolaus Becker schwebt in Gefahr, seine Unsterblichkeit zu verlieren — es ist ein Prätendent aufgetreten, der das unsterbliche Rheinlied: „Sie sollen ihn nicht haben" für sich in Anspruch nimmt und den hochgefeierten Dichter desselben für einen literarischen Usurpator erklärt. Wäre dieß der Fall, so würde sich fragen, ob unser Nicolaus nicht neben der Unsterblichkeit auch auf die silbernen Pokale, welche er zum Geschenk erhalten, sowie auf seine Gerichtschreiberstelle, zu Gunsten des Prätendenten, wenn derselbe anders seine Legitimität darzuthun vermag, verzichten müßte. Wir leben in einer seltsamen Zeit, wo selbst im Reiche der Dichtkunst Legitimitäts- und Usurpationsfragen zur Sprache kommen. Möchte ich auch hinzusetzen: Compositionskunst, so darf ich wohl keine Beispiele als Beweise aus der Menge, in welcher klein und groß sie vorliegen, erst anführen. Giebt es doch sogar Etliche, welche, so viel mir bekannt, Spontini's Autorschaft in der „Vestalin" in Frage stellen wollen.

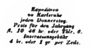
Teschen am 29. März. Gestern veranstaltete hier ein Dilettanten-Verein ein Concert zu frommem Zweck, nämlich zum Besten eines Kirchenbaufonds. Bemerkenswerth war dasselbe in sofern, als darin, außer einigen Orchestersachen, auch Concert-Compositionen von Lachner, Bellini, Liszt, Henselt, Herz und Lafont zum Vortrag kamen und zwar durch lauter Dilettanten. Ein Beweis, wie weit diese hier selbst in technischer Hinsicht vorangeschritten sind. Wirklichen Enthusiasmus erregte ein Tenorist mit Lachner's Lied „das Bewußtseyn". Zum Beschluß ward auch Leny's Rheinlieds-Composition von circa 70 Sängern executirt, und in Wahrheit war die Wirkung eine imposante.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. | ***Nr. 19.*** | **13. Mai 1841.**

Officielle Bekanntmachungen.

Durch Beschluß des Vereinsausschusses, gemäß den §§. 3 — 12 der Statuten, wurden zu Ehrenmitgliedern des Vereins ernannt:

Se. Hoheit Herzog Maximilian in Baiern,
Se. Königl. Hoheit Herzog von Cambridge,
(Beide mit höchster Genehmigung.)
Herr Concertmeister Lipinsky in Dresden,
Herr Landschaftssecretair Castelli in Wien,

und sind die betreffenden Diplome ordnungsgemäß ausgestellt und auf Vollzug des Vereins-Präsidiums befördert worden.

So geschehen 2c.

Stuttgart, am 3. Mai 1841. — Das Vereinssecretariat.

Kritik.

Breslau bei F. E. C. Leuckart: Christnachts-Cantate, für vier Singstimmen und zwei Violinen, Viola, Baß, zwei Flöten, zwei Horne mit Orgelbegleitung componirt von T. J. Pachaly, Cantor und Organist zu Schmiedeberg. Partitur. Op. 10. Pr. 1 Rthlr. oder 1 fl. 45 kr. rhein.

Ebendaselbst: Oster-Cantate, „Unendlich groß ist Gottes Huld und Macht", für vier Singstimmen mit Orchester-Begleitung nebst Orgel componirt und Sr. Excellenz dem Königl. Geheimen-Rath 2c. Dr. von Merckel zugeeignet von Ebendemselben. Partitur. Op. 8. Pr. 1 Rthlr. oder 1 fl. 45 kr. rhein.

„Wie oft soll ich's sagen" — ging Vater Joseph den lieben Amadeus etwas unsanft an, als er, in dessen Zimmer getreten, den talentvollen Schüler zum zwölften oder wie vielten Male nicht anders als componirend an dem wurmzerfressenen Schreibtische mit seinem Spinett unter der Platte angetroffen hatte — „wie oft soll ich's sagen, man kann nicht immer componiren. Wann ich komme, ich finde dich klimpernd, kritzelnd, summend und singend und stets soll ein Opus geboren werden. Arbeite! ja! mich freut dein Fleiß; arbeite auch schaffend; es ist recht so; aber arbeite nicht immer aus dir selbst für Andere, sondern arbeite aus Andern auch für dich; das fördert das Studium, ohne welches kein Talent, wäre es das beste auch, je etwas Ordentliches zu Tage bringen wird, und man kann dabei doch so Etwas von Werk oder dgl. in die Welt setzen. Bei uns ist's nichts anders als bei den Schriftstellern; sie erzeugen und arbeiten, aber können sie Tag und Nacht auch arbeiten, so können sie nicht jeden Augenblick doch erzeugen, und wollen sie fruchtbar oder was man so nennt seyn, so kömmt es nur darauf an, daß sie der Arbeit eine verständige, nutzbringende, praktische Richtung geben, die ihrem Ansehen als eigentliche Selbsterzeuger schlechterdings keinen Abbruch thut, im Gegentheil demselben noch Vortheil bringt, indem die Arbeit eben diejenigen Zeugungskräfte stärkt, auf welchen das Ansehn vornehmlichst beruht. Componiren, tondichten mußt du nicht heute, morgen, übermorgen und alle Tage und Stunden wollen; wenn ein unerklärliches Etwas, so was man innern Trieb wohl heißt, ein von selbst dich an den Schreibtisch führt, dann, ja dann setze dich zum Werke, und dann wirst du nicht viele Arbeit, nicht viel zu klimpern und zu suchen auch nöthig haben, wird Alles so zu sagen von selbst kommen, wie du's willst; aber solch' Etwas spricht und ruft nicht zu jeder

Zeit in uns. Der Mensch ist blos das Mittel zwischen Seyn und Werden, halb dies, halb das. Du kannst dem fruchtbarsten Acker zumuthen, alle Jahre dir neue Früchte zu tragen, aber gieb ihm Nahrung selbst so viel du willst, du kannst nimmer doch ihn zwingen, alle Jahre dieselbe Frucht und in gleicher Güte dir zu bringen. Zu viel auf der einen Seite, ist zu wenig auf der andern. Die Mitte glücklich halten, ist die Aufgabe: um des Werdens willen dem Seyn nichts entreißen, das sinnlich auch ist, wenigstens in seiner Beziehung, da, wie wir uns sehnen und wie wir einzig nur leben der himmlischen Hoffnung, — der Leib dennoch ist und bleibt ein großes, ganzes, volles Halbtheil des menschlichen Ganzen. Jener Trieb zum wirklichen Schaffen in der Tondichtung, jenes Etwas will auch erzeugt seyn, und nicht durch sich selbst etwa, sondern von Außen. Nichts ist unmittelbar in dieser Welt. Darfst also auch nicht zu den ersten besten Worten immer Musik machen wollen, und" — „Sie verzeihen!" — fiel Amadeus, der bis dahin aufmerksam der wohlmeinenden Rede des Lehrers zugehört hatte, bescheiden hier ein — „gewiß liegt hohe Weisheit in Ihren Worten, und verspreche ich Ihnen, daß der Sinn keines mir je wieder entgehen soll, zumal nur zu klar und deutlich ich jetzt an mir selber schon seine ganze Wahrheit verspüre, so werden Sie auch erlauben, daß ich meine heute den Vorwurf weniger zu verdienen. Lesen Sie nur den Text: welche schöne Gedanken und Worte! wochenlang — kann ich wohl sagen — trag ich mich schon damit herum, und möchte so gern eine ganz passende Musik dazu finden." — „Findest aber keine" — erwiedert Vater Joseph — „nicht wahr? so laß das Suchen jetzt; geh' hinaus in die von heil'gen Wundern so volle freie Natur, und stimmt dort sich deine S e e l e für das, was — wie ich dir gern glauben will — deinen G e i s t hier so angelegentlich beschäftigt, so wird die Harmonie in Tönen der Harmonie im Leben von selber folgen." „Verstehe ich Sie, so meine ich solche Harmonie schon gefunden zu haben" — war des durch letztere Bemerkung anscheinend sehr zufrieden mit sich gestimmten Amadeus Antwort — „und ich denke daher, daß die Composition auch mir gelingen soll. Der Worte Inhalt ist mir so völlig klar, so tief zu eigen, daß ich alle Gedanken fast als die meinigen ausgeben dürfte, daß auf's lebendigste ich den Zustand fühle, in welchem der Dichter diese und solche Worte aussprechen mochte, und das ist doch die Harmonie, von der Sie reden?" — „Eines Theils — ja" — nahm Vater Joseph, dem der Eifer des Schülers eben so viel Vergnügen, als sein Talent Hoffnungen gewährte, den dies letzt geäußerte unbedingte Selbstvertrauen indeß einige weitere Bemerkungen zu rechter Zeit erscheinen ließen, mit wohlwollend ernster Miene wieder das Wort — „keineswegs jedoch ganz. Ich kenne das, guter Gottlieb! noch ist kein Componist geboren, der nicht mit jeder Note, welche er schreibt, glaubt, die rechte getroffen zu haben. Glaubte er das nicht, so würde er sie ja nicht schreiben. In jüngern Jahren ist die Zufriedenheit mit sich selbst in der Regel dann noch etwas größer, weil der Gedanke schneller, das Gefühl unklarer. In dem Falle bist Du also nicht schlimmer daran als — alle Andern. Abweichende Ansichten zu ertragen, haben die Wenigsten die Macht, denn — laß dir's gesagt seyn — nur der Starke achtet den Gegner, weil er ihn nicht fürchtet, und sollte er ihn besiegen oder ihm unterliegen, so achtet er ihn, weil stark man leicht einen Schwächeren finden kann, der dennoch stark ist, oder weil selbst stark man einen Stärkeren noch fand. Die Schwachen sind's, die keinen Gegensatz zu ertragen vermögen. E i n Ton macht noch keine Harmonie, ist das Princip, der Stoff dazu auch schon in ihm enthalten. Von dem Inhalte und Sinne der Worte bei der Vocal-Composition ausgehen, ist schon Etwas, und wer ihn trifft, hat schon Viel gewonnen; aber noch bei Weitem nicht Alles; vielmehr ist der Standpunkt des Vocal-Componisten ein d r e i f a c h e r: der des Textsinns, der der Textsituation und der der Musik. Du sollst Sinn und Charakter der Worte, ihren ganzen Inhalt getroffen haben in deinem Tongemälde, so ist dies doch noch kein schönes, kein gelungenes, wenn es uns nicht auch in die Situation zugleich versetzt, in welcher subjektiv wir solche Worte wohl aussprechen; und auch dies soll es vermögen, so fehlt ihm gleichwohl noch Etwas und Vieles, wenn es nicht den Musiker auch befriedigt. Verstehe mich recht. Wann ist ein Bild wahrhaft schön? — schon wenn blos das Farbenspiel dem Auge wohl gefällt? — nein! wenn blos die Charaktere getroffen? — nein! wenn das Verhältniß der Perspektive nur richtig? — nein! schon wenn blos die Gruppen nach den Regeln der Schule geordnet? — nein! wenn Allem in Einem es genügt, dann, und nur dann ist es schön. Uebrigens laß einmal sehen, was du gemacht hast: — — — wie im Voraus vermuthet; auf d e i n e m e i n e m Standpunkte wirst du dich vielleicht befriedigt finden dürfen, und wer mit dir dort und nur dort noch steht, wird Beifall dir vielleicht spenden; aber — — die Worte sprechen von der unendlich großen Macht und Güte Gottes — — glaubst du wirklich, daß in einer solchen Situation du dich befindest, wenn mit der ganzen Kraft deines Geistes du den Gedanken dieser Unendlichkeit zu fassen trachtest? — Freilich du bist noch jung, und der Jugend Gedanken sind flüchtiger, wie ihre Gefühle unklar; aber gleichwohl: wo die S i t u a t i o n, und endlich — — diesen Mangel sollte ich dir schon übel nehmen — — wo die M u s i k? — Sieh einmal in die Stimmen! sieh die Orgel da — — welch' Vorbild lehrte dich, so dieselbe behandeln? — Manch' hübsches Motiv sehe ich, aber diese Wohlgefälligkeit macht noch nicht allein die M u s i k aus. Was fordern wir von einer guten Rede? — daß sie belehre über Etwas, daß sie für solche Belehrung uns aber auch stimme, und daß sie außerdem auch interessant sey. Die Musik ist nichts Anders als eine Sprache; so gieb auch nicht blos den Inhalt eines Gedankens in der Melodie und Harmonie wieder, sondern suche auch zu ergreifen und endlich interessant, für den Verständigen selbst, noch zu seyn." „Gern glaube ich" — fügt entschuldigend Amadeus hinzu — „etwas zu allgemein hie und da mich gehalten zu haben, allein da der Text an eine bestimmte Feier sich bindet, so wollte ich damit bezwecken, daß man auch einen andern

Text zu der Composition noch singen und diese dadurch verbreiteteren Eingang finden könne, hatte selbst im Sinn sogar, einen solchen Text zu fertigen und auf dem Titel der Composition dann das Röthige darüber zu bemerken, wie z. B. „„nebst einem beigefügten leicht unterzulegenden Texte zum Gebrauch bei andern kirchlichen Feierlichkeiten“.“ „Pfui! bei wem hast du gelernt, so wenig deine Kunst zu achten, daß zum Comödienstrumpfe Du sie herabwürdigst, der über jeden Fuß paßt? — da steckt des Unheils Wurzel aber: kein Streben nach Wahrheit, nach Bestimmtheit, und wo diese fehlt, hilft alle übrige Zuthat Nichts. Ein bischen Charakteristik, ein wenig Ohrenkitzel und die Sache ist abgemacht; keine Darstellung, keine Subjektivität in der Situation, keine Musik! — und hier komme ich auf mein erstes Wort zurück: wolle nicht erzeugend bei jeder Gelegenheit und in jeder Minute seyn; das erschlafft; arbeite, das stärkt; aber arbeite für Dich mehr, nicht aus Dir blos, und wenn Du je eine Composition ins Leben rufen willst — gedenk der heiligen Trias, die ich Dir nannte, in dieser Dreifaltigkeit erst wird dein guter Genius dich zum Ziele geleiten.“ — So weit Vater Joseph, und der vom letzten Lehrersworte erschütterte Amadeus saß stille und lange denkend —

„ihm ward von alle dem so dumm,
als ging ihm ein Mühlrad im Kopfe herum,“ —

doch „war ein Begriff auch bei dem Worte gewesen“, Amadeus faßte den Begriff und — — — ward ein großer Mann. Mittheiler glaubt gern, daß den Einen das Geschichtchen hier seltsam erscheint, — die Andern werden seine Anwendung statt aller eigentlichen Kritik auf die in der Ueberschrift genannten Werke schon zu machen wissen.

Gütersloh bei C. Bertelsmann: Theomele. Auswahl vorzüglicher Lieder und Gesänge, mit Begleitung des Pianoforte. Erster und zweiter Band. Zweite, ganz umgearbeitete, stehende Ausgabe. Gr. queer 4. Pr. (auf unserm Exemplare nicht angegeben.)

In Wahrheit eine treffliche Auswahl von Liedern und Gesängen, und wer ihr Sammler oder Anordner gewesen seyn mag — die Billigkeit muß gestehen, daß er seine Aufgabe vollkommen gelöst hat. Nicht die Mode, nicht Pedanterie oder wie ich's nennen soll, sondern ein unbestreitbar gesunder musikalischer Kunstsinn, wie das Gefühl für sittliche Güte im Texte zugleich leiteten ihn augenscheinlich dabei. Die Compositionen sind von Händel, Mozart, Schulz, Reichardt, Rolle, Hiller, Reefe, Zumsteeg, Haydn, Harder, Righini u. a. Heroen deutscher Lieder-Composition, und dabei ist kein Lied unter der ganzen über 200 Nummern starken Sammlung, in dessen Worten nicht auch ein wahrhaft sittlich frommes Gefühl sich ausspräche, das in Wahrheit „ins Herz des Deutschen nicht göttliche Gefühle zu singen“ im Stande wäre. Die Clavierbegleitung ist durchgehends so eingerichtet, daß darnach die Lieder auch leicht zwei- und mehrstimmig gesungen werden können. Wir empfehlen die Sammlung allen Freunden guten Liedergesangs auf's angelegentlichste und möchten wünschen, daß sie auch in Schulen eingeführt würde, wo sie manchem schweren Mißgriff vorzubeugen im Stande wäre. Ein Textbuch, das von der Verlagshandlung zugleich beigegeben wurde und das außer den componirten Liedern auch noch wohl ein halbes Hundert andere enthält, theilt in einzelnen Unterschriften sowohl die Namen der Dichter mit, als es im Anhange auch einige Nachrichten über die äußern Lebensverhältnisse derselben giebt.

Schleusingen bei C. Glaser; Der deutsche Männerchor. Leicht ausführbare Original-Compositionen von A. Zöllner. Erstes Bändchen. Pr. jedes einzelnen Stimmhefts 6 ggr., also im Ganzen 1 Rthlr.

Der Mangel einer Partitur erschwerte die Durchsicht und Prüfung; diejenigen Lieder übrigens, welche Referent von Freunden aus den einzelnen Stimmheften vortragen hörte, gefielen ihm wohl und ließen ihn ein günstiges Vorurtheil auch von den übrigen fassen, so daß er glaubt, die Ausgabe Singvereinen empfehlen zu dürfen, namentlich jenen Liederkränzen in kleinern Städten ꝛc., die in der Regel von weniger musikalisch gebildeten Sängern zusammengesetzt sind, da in Wahrheit die Gesänge sich auch durch leichte Ausführbarkeit bei gleichwohl gefälliger und wirksamer Melodie und Harmonie empfehlen. Den Preis wird Jeder für die 28 vierstimmigen Gesänge, welche er hier erhält, äußerst billig finden. Der Text derselben ist von Bechstein, Storch, Seidl, Hoffmann von Fallersleben, Wolff, Lotz u. a. neuern Dichtern.

Correspondenz.

Die Tonkunst in Wien während der letzten fünf Decennien.

Skizze

von J. F. Edlen von Mosel.

(Fortsetzung).

Der Tod unseres ausgezeichneten vaterländischen Dichters, Heinrich von Collin, gab Veranlassung, daß einer der vorzüglichsten Tonsetzer des verflossenen und gegenwärtigen Jahrhunderts, der liebenswürdige Abbé Maximilian Stadler, aus dem Dunkel, in welches seine Bescheidenheit ihn gehüllt hatte, hervorzutreten gleichsam gezwungen wurde. Es dürfte Vielen befremdend scheinen, wenn ich behaupte, daß dieser Componist mit Bach, Haydn und Mozart in nächster Geistesverwandtschaft stand; glücklicher Weise läßt sich aber dieß aus seinen Partituren demonstriren. Daß sein Name nicht so glänzt, und nicht so weit verbreitet ist, als die Namen so Mancher, die an Geist und Wissenschaft weit unter ihm stehen, muß theils seinem fast unüberwindlichen Widerwillen gegen alles Prunken und Aufsehen, theils der Wendung zugeschrieben werden, welche die Tonkunst und der Geschmack an ihr in den letzten dreißig Jahren allmählig genommen haben. Nachdem er früher eine Menge werthvoller Kirchenmusike und viele, eines Bach würdige Claviersonaten, deren einige zu Zürch bei Nägeli, andere hier bei Artaria im Druck erschienen, nebst anderen Gesang- und Instrumental-Compositionen

geschrieben hatte, versuchte er, blos zu seinem eignen Vergnügen, die fünf schönen Chöre aus Collin's Trauerspiele „Polyxena“ in Musik zu setzen. Sein Freund, der kunstliebende kaiserl. Geh. Rath Graf Moriz von Dietrichstein, wußte darum. Unter den Mitteln, die sein Eifer — neben namhaften selbst gebrachten Opfern, anwandte, dem genannten Dichter, welchem er ebenfalls, wie Stadlern, in mehrjähriger Freundschaft zugethan war, das prächtige Grabmahl zu weihen, welches die großartige Carlskirche ziert, war auch der Ertrag eines großen Concerts im Universitäts-Saale, von dessen Programm die erwähnten Chöre den wichtigsten Bestandtheil bilden sollten. Nur nach langem und wiederholtem Zureden des edlen Grafen konnte der einfach-bescheidene Mann sich entschließen, mit diesem Werke vor der Welt zu erscheinen. Sie fanden all den Beifall und die Anerkennung, welche ihnen gebühren. Diese Chöre, im Gedichte voll erhabener Ideen, voll hinreißenden Feuers, voll Schwung und Kraft des Ausdrucks, bieten jedoch für die musikalische Behandlung unübersteiglich scheinende Schwierigkeiten dar, durch die Verschiedenheit der Versarten, die immer wechselnden Gefühle, die vielen Ausrufungen und die eingeschobenen kleineren Perioden, die so oft die größeren unterbrechen, welch letztere der Tonsetzer doch vorzüglich herausheben, bestimmt und klar wiedergeben muß. Der hochbegabte Componist hat diese Schwierigkeiten, bei Beobachtung der richtigsten Declamation, so glücklich überwunden, daß sie der Aufmerksamkeit des Zuhörers gänzlich entschwinden, der nur ein geist- und kraftvolles, natürlich hinfließendes, in seinen Theilen innig verbundenes musikalisches Ganzes vernimmt, dessen Melodie durchaus der treue Ausdruck der gegebenen Worte und Empfindungen ist, während die, die Stimmen nirgends deckende Instrumentirung von eben so viel Geschmack als Effektkenntniß zeugt.

Die Zahl der Dilettanten beiderlei Geschlechts hatte sich indessen dergestalt vermehrt, daß „die Gesellschaft der adelichen Damen zur Beförderung des Guten und Nützlichen“, die ihrem Namen seit mehr als dreißig Jahren so schön durch ihre Wirksamkeit entspricht, im Herbste 1812 auf den Einfall gerieth, die ganze Masse, oder doch den größten Theil derselben zu einer einzigen ungeheuren Leistung zu vereinigen, deren Ertrag einem wohlthätigen Zwecke bestimmt wurde. Die Verlegenheit, ein eben so ungeheures Lokal zu finden, ward durch die Gnade Sr. Majestät des höchstseligen Kaisers Franz gehoben, kraft welcher die von allen Fremden und Kennern als ein seltenes Denkmal grandioser Architektur bewunderte kaiserliche Winter-Reitbahn zu einem Musiksaale umgestaltet werden durfte. Sowohl die Rücksicht, daß nur ein einfach großartiges Werk, das so wenig schwierige Details als möglich enthält, durch eine Gesellschaft, die noch nie zusammen gewirkt hatte, mit Aussicht auf guten Erfolg aufgeführt werden konnte, als auch der Umstand, daß nur ein solches in dem weiträumigen, sehr hohen Locale eine klare Wirkung hervorzubringen vermochte, lenkten die Wahl auf Händel's „Alexanderfest“, nach Mozart's Bearbeitung, welches unter dem Titel „Thimoteus, oder die Gewalt der Musik“ zur Aufführung kam. Die Oberleitung dieses, aus 590, theils Sängern, theils Instrumentisten bestandenen Orchesters hatte, nach dem bestimmten und einstimmigen Wunsche sämmtlicher Mitglieder desselben, ich zu übernehmen. Der Effekt war unbeschreiblich, und ließ sich nur dem Enthusiasmus vergleichen, womit diese Leistung von mehr als viertausend Zuhörern aufgenommen wurde.

Es wäre schwer zu bestimmen, ob eine Wiederholung dieses interessanten Musikfestes von den Mitwirkenden oder von dem Publikum mit mehr Wärme gewünscht wurde. Wirklich hatte auch eine solche im November des darauf gefolgten Jahres Statt. Wirkung und Aufnahme waren dieselben.

In dem nämlichen Jahre ging meine erste große Oper „Salem“ (Gedicht von Castelli) in die Scene, worin die Milder, die Laucher, Siboni und Vogl die Hauptrollen sangen. Sie erhielt eine ehrenvolle Aufnahme und den Beifall der Kenner; konnte sich aber die fortgesetzte Gunst des großen Publikums nicht bewahren.

Indessen hatte das Gelingen jener grandiosen Produktionen unter den dabei beschäftigten Dilettanten das Verlangen geweckt, sich als einen bleibenden, förmlich organisirten Verein zu constituiren. Der von dem Hofagenten Jos. von Sonnleithner, welcher zugleich beständiger Secretär der erwähnten Damengesellschaft war, verfaßte Entwurf der Statuten wurde einem Ausschusse der Gesellschaft zur Prüfung vorgelegt, von demselben modifizirt, und in der Folge von dem höchstseligen Kaiser genehmigt. So trat der Verein unter dem Namen „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates“ im Jahre 1814 in's Leben. Sein ausgesprochener Hauptzweck war „die Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen“. Jährlich sollte in vier großen Gesellschaftsconcerten, zu welchen der kaiserliche große Redoutensaal bewilligt wurde, classische Musik zur Bildung des Geschmacks aufgeführt werden, und außerdem noch mehrere kleine Concerte zur Uebung und zum Vergnügen stattfinden. Der Verein ließ in der Folge ein eigenes Haus mit einem, für seine Wirksamkeit leider zu kleinen Saale bauen, worin nicht nur die letzterwähnten kleineren Concerte gegeben werden, sondern auch fremde und einheimische Künstler dergleichen veranstalten. Ein wesentlicher Vortheil, welchen man dieser Gesellschaft verdankt, ist das musikalische Conservatorium, das von den Beiträgen ihrer Mitglieder und der Unterstützung einiger hoher Kunstfreunde erhalten wird, und bei welchem die vorzüglichsten Meister als Lehrer angestellt sind.

Das Vergnügen an den Concerten in Masse schien noch immer zuzunehmen. Die Zahl der Mitwirkenden vermehrte sich mit jedem Male, und wenn auch jene der Zuhörer eben nicht wuchs, weil doch Viele mehr durch das Außerordentliche der äußern Erscheinung als durch den innern Werth der aufgeführten Kompositionen angezogen wurden; so war gleichwohl eine Verminderung des Auditoriums kaum wahrzunehmen.

Die ereignißvollen Jahre 1814 und 1815 gaben Anlaß, solch ein Concert auf eine Weise zu veranstalten, wie

niemals irgendwo eines zu Stande kommen wird. Unter den zahlreichen, mit wahrhaft kaiserlicher Pracht veranstalteten Hof-Festen, welche zu Ehren der im Congresse versammelten Monarchen gegeben wurden, sollte auch ein Oratorium in der Winter-Reitbahn, jedoch nicht, wie die früheren, um die Mittagsstunde, sondern Abends bei Beleuchtang, statthaben. Das imposante Lokal wurde zu diesem Ende glänzend und geschmackvoll decorirt. Es sollte ein hier noch nie gehörtes Werk von Händel, und zwar, um es für diese Zeit und diese Gelegenheit eingänglicher zu machen, mit vermehrter Instrumentalbegleitung, zu Gehör gebracht werden. Ich wählte, nach hierwegen erhaltenem Auftrag, zur Bearbeitung nach Mozart's Vorbilde das Oratorium „Samson", von welchem ich wußte, daß es in England selbst nicht nur für eines der herrlichsten Ereignisse jenes musikalischen Giganten gehalten, sondern von Vielen sogar seinem Messias vorgezogen werde. Der Erfolg, durch das wohl eingeübte Zusammenwirken von mehr als siebenhundert Personen, war vollkommen; der Anblick des Orchesters, dessen sämmtliche Mitglieder in Festkleidern erschienen, stand mit dem reich geschmückten, durch mehrere Tausend Wachskerzen bis zur Sonnenhelle erleuchteten, immensen Saale in schöner Harmonie, und das Ganze war des strahlenden Kreises der erhabenen Zuhörer würdig.

Im folgenden Jahre wurde in eben diesem Lokale, jedoch zur Mittagszeit und auf die früher gewöhnliche Weise, Händel's „Messias", nach Mozart's Bearbeitung, von einer gleichen Anzahl Dilettanten aufgeführt. Ihr Eifer, und das im Publikum noch immer rege Verlangen nach solchen großartigen Kunstgenüssen brachte für das Jahr 1816 eine höchst anziehende Neuigkeit zu Tage: des Abbé Stadler classisches Oratorium „die Befreiung von Jerusalem", wovon der erste Theil von Heinrich, der zweite von Matthäus von Collin gedichtet ist. Das Lob dieses Meisterwerks kann ich sparen; es wurde bei jener Aufführung, und bei mehreren in andern Localitäten von minder großen Orchestern, nach seinem vollen Werthe gewürdigt, und die Partitur ist überdies in einer schönen und correcten Auflage in der Hofkunsthandlung des Hrn. Tobias Haslinger einzusehen. Kein unpartheiischer Beurtheiler wird mich der Uebertreibung zeihen, wenn ich sage, daß dieses Oratorium, mit Haydn's „Schöpfung" und „Jahreszeiten" ein Kleeblatt zu bilden, vollkommen würdig sey.

Einige Jahre nachher ließ dieser ausgezeichnete Tonsetzer eine kleinere Cantate, „die Frühlingsfeier" von Klopstock, mit Begleitung des Orchesters, und noch später die Composition von vierundzwanzig „Psalmen David's", nach Mendelsohn's Uebersetzung, vom Clavier begleitet, (Wien bei Mechetti) folgen. Die Frühlingsfeier ist ein, wenn auch an Umfang kleineres, gleichwohl an Werth nicht geringeres, ja vielleicht noch höher stehendes Werk als das oben genannte Oratorium. Von den Psalmen, jeder ein kleines Meisterstück, würde man sich einen irrigen Begriff machen, wenn man in ihnen eine trockene Kirchenmusik oder contrapunktische Uebungen vermuthete; es sind geistliche Lieder voll tiefen Gefühls und rührenden Ausdrucks, die, einfach und mit Seele vorgetragen, ihre Wirkung nirgends verfehlen können.

Es ist kaum begreiflich, wie, zumal bei dem Mangel an gediegenen Gesangwerken, Compositionen wie die Chöre zur Tragödie „Polyxena", die Cantate „die Frühlingsfeier", und das große „Requiem", welches Stadler für die kaiserliche Hofkapelle schrieb — eines der schönsten, die existiren — noch nirgends im Stich oder Druck erschienen sind, und es läßt sich eine so seltsame Erscheinung nur dadurch erklären, daß seit Jahren die Pressen der meisten Musikalienhandlungen nur mit den hinfälligen Erzeugnissen des Zeitgeschmacks beschäftigt sind.

Ein Rückblick auf das Jahr 1815 zeigt uns Mälzel's unschätzbare, leider viel zu wenig beachtete Erfindung des Metronom. Wer da weiß, wie sehr die Wirkung eines Tonstücks von der genauen Beobachtung des Zeitmaaßes abhängt, in welchem der Autor es sich gedacht hat, und wer da hört, wie ältere Werke, namentlich Mozart's Opern, jetzt dermaßen überstürzt werden, daß alle Klarheit verschwindet, und aller Genuß der zahllosen Detail-Schönheiten verloren geht, kann nur bedauern, daß diese Erfindung nicht um hundert Jahre früher kam, um uns das wahre Verständniß eines Händel, Bach, Graun u. s. w. zu gewähren; noch mehr aber muß er beklagen, daß der Gebrauch dieses trefflichen Instrumentes auch jetzt nicht so allgemein ist, als er seyn sollte. Beethoven, mit welchem ich mich darüber in's Einvernehmen setzte, drückte mir in einem längern Briefe, als er gewöhnlich schrieb, seinen Beifall über diese Erfindung, und den Wunsch aus, daß jeder Dorfschulmeister mit einem Metronom versehen, und die bisherigen Bezeichnungen: Adagio, Allegro u. s. w. ganz aufgegeben werden möchten. „Was kann", schrieb er, „widersinniger seyn, als Allegro, welches ein für alle Mal lustig heißt, und wie weit entfernt sind wir oft von dem Begriffe dieses Zeitmaaßes, so, daß das Stück selbst das Gegentheil der Bezeichnung sagt."

Nach der Aufführung des Oratoriums „Die Befreiung von Jerusalem" (im Jahre 1816) in der kaiserlichen Reitbahn trat in diesen Riesenconcerten eine vieljährige Pause ein. Erst im Jahre 1834 wurde wieder ein solches veranstaltet, und Händel's Oratorium „Belsazar", nach meiner Bearbeitung durch ein aus mehr als tausend Personen bestandenes Orchester zu Gehör gebracht. Mit Schmerz mußte ich, meiner wankenden Gesundheit wegen, der mir abermals angebotenen Leitung dieses herrlichen Werkes, so wie der später nachgefolgten Aufführungen der „Schöpfung", der „Jahreszeiten" und des Oratoriums „Paulus" von Mendelssohn entsagen, nachdem ich diesem Ehrenamte seit dem denkwürdigen ersten Concerte dieser Art (im Jahre 1812) bei allen späteren, mit Einschluß des Oratoriums „Die Befreiung von Jerusalem" vorgestanden hatte.

Während der musikalische Geschmack im Großen sich noch ziemlich gediegen bewies, hatte der Charakter der Kammermusik bei dem Clavierspiele, in den Zehner-Jahren, schon merkliche Aenderungen erlitten. Haydn war von den Pianos verschwunden; Mozart nur selten mehr dort

zu finden. Beethoven's geist- und glutvolle Sonaten nahmen die Pulte Derjenigen ein, welche noch gediegene Musik liebten; bei den Uebrigen spukten schon damals die Potpourri's und deelei Compositionen, welche nur auf Ueberwindung von Schwierigkeiten hinausliefen und, wie gesagt, seit den Alexander-Variationen, wenn auch noch nicht so ausschließend wie jetzt, beliebt waren. Im Violinspiele blieben Haydn, Mozart, Spohr und die beiden Romberg die Grundlage des Kunstgenusses. Neben diesen aber nahmen die Quartette von Beethoven durch den doppelten Reiz ihres Gehaltes und ihrer Neuheit Zeit und Interesse der Musikfreunde immer mehr in Anspruch; doch gewährten auch Fesca's fleißige Arbeiten und Mayseder's pikante Compositionen einen angenehmen Wechsel.

Ein schweres Verhängniß aber bereitete sich im Fache der Oper. Eine für kurze Zeit anwesende ital. Gesellschaft, deren vorzüglichste Mitglieder die Sängerinnen Spada und Borgondio, und der Tenorist Tacchinardi waren, brachte eine plötzliche Wendung des Geschmacks in der dramatischen Musik durch die Aufführung von Rossini's „Tancredi" hervor. Welchen großen, ja fast ausschließenden Antheil an dem außerordentlichen Erfolge dieses seltsamen Erzeugnisses die herrliche Alt-Stimme der Borgondio hatte, weiß noch Jeder, der diese entzückenden Töne vernommen hat. Mit dieser Oper kam unsägliches Unheil in die musikalische Welt: Widersinn zwischen Text und Melodie, Bravour statt scenischen Ausdruck, Ueberladung des Gesanges mit eben so nichtssagenden als übel angebrachten Verzierungen, Deckung der Singstimmen durch die Wucht des Orchesters, Mangel aller Charakteristik der singenden Personen, und Darstellung der Helden durch ... Weiber! — „Die Alexander, die Scipionen, die Cäsare unserer Bühne", sagt Planelli *) „bestimmen das Schicksal der Erde mit einer Stimme, um welche alle Mädchen sie beneiden würden. Und das sollte nicht als eine schwere Verkehrtheit, als eine unerträgliche Störung der Illusion gelten?" — Planelli spricht hier von den Sopransängern, die doch wenigstens die Form eines Mannes hatten.

Und dennoch waren alle oben gerügten Sünden gegen den Verstand, das Gefühl und den guten Geschmack im „Tancredi" gleichsam nur noch im Keime. Bis zu welcher ungeheuren Größe sind sie in Rossini's späteren italienischen Opern, und noch mehr in jenen seiner Nachahmer gestiegen! — Jener hat doch Vieles, was er verschuldete, durch seinen „Guillaume Tell" gesühnet. Wie ist es möglich, daß ein und derselbe Tonsetzer ein von seinem vorangegangenen an Zweck, Geist, Charakter und Styl so ganz verschiedenes Werk schreiben konnte, und wie sehr muß man beklagen, daß ein so seltnes Talent, dem zugleich ein so reicher Born, wenn auch manchmal trivialer, Melodieen zu Gebote stand, in seiner Kunst nicht ernstere Studien gemacht, und den Pfad gleich Anfangs gewählt hat, welchen er erst spät in seinem „Tell" betrat! Es würde aber unbillig seyn, all den Unsinn, wovon die theatralischen Erzeugnisse der neuesten italienischen Schule strotzen, Rossini und seinen Zeitgenossen allein zuzuschreiben; ihre Quelle ist zum Theil in einer weit frühern Zeit zu suchen. Allgemein geachtete Philosophen und Aesthetiker fast aller gebildeten Nationen haben bereits in dem letzten Drittheile des verflossenen Jahrhunderts über den Anfang der nämlichen Gebrechen in der Oper geklagt, welche in unseren Tagen das non plus ultra erreicht zu haben scheinen; und nicht etwa den Italienern feindlich gesinnte Schriftsteller, nein, die aufgeklärtesten Italiener selbst haben ihre Stimme dagegen erhoben. Algarotti [1]), Arteaga [2]), Metastasio [3]), Perotti [4]), Planelli [5]) u. a. mißbilligten dasselbe, was unter den Franzosen Arnaud [6]), Laborde [7]), Beaumarchais [8]), Gretry [9]), Suard [10]), St. Marc [11]), Ginguené [12]), Rousseau [13]) und Voltaire [14]), unter den Deutschen Engel [15]), von Sonnenfels [16]), Wendt [17]) und Wieland [18]), getadelt haben. Die höchst merkwürdige Uebereinstimmung so vieler der ausgezeichnetsten Köpfe in ihren Ansichten und Urtheilen liefert den stärksten Beweis von deren Tiefe und Richtigkeit.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

I. Lesefrüchte.

Die Zeitschrift „Pilot" enthält in ihrer Nr. 30. in einem „Schlesiens jüngste Culturperiode" überschriebenen Artikel folgende, das musikalische Kunsttreiben dort (in Schlesien) betreffende Notiz: „In musikalischer Hinsicht waren früher Edell, Hampe, Birnbach u. A. zum Theil auch im Auslande bekannt gewordene Virtuosen, Theoretiker und Componisten ausgezeichnet. In neuerer Zeit ist die musikalische Richtung Schlesiens noch bedeutsamer geworden, und die jährlichen großen Musikfeste in der einen und andern Provinzialstadt geben einen erfreulichen Maaßstab für den allgemeinen Kunstsinn. Dieser ist auch wirklich vom Pallast bis zur Weberhütte vorherrschend, wo des Sonntags die Geige mit der Monotonie des fleißigen Weberschiffes und Spinnrades abwechselt; überall aber bestätigt sich dieser Sinn in der regen Theilnahme an Concerten und musikalischen Vereinen. Ferner und

*) Dell' Opera in musica. 1772.

1) Saggio sopra l'Opera in musica.
2) Le rivoluzioni del teatro musicale italiano.
3) Lettere.
4) Dissertazione (coronata).
5) Dell' Opera in musica.
6) Lettre au P. Martini.
7) Essai sur la musique.
8) Oeuvres.
9) Essai sur la musique.
10) Melange de Litterature.
11) Oeuvres.
12) Notices sur la vie et les ouvrages de Piccini.
13) Dictionnaire de musique.
14) Dissertation sur la tragédie.
15) Kleinere Schriften.
16) Briefe über die Wiener Schaubühne.
17) Der Sänger.
18) Versuch über das Singspiel.

Schnabel in Breslau waren lange die glänzendsten Sterne am Himmel schlesischer Tonkunst. Innig verbunden, gleich Orest und Pylades, wirkten sie auf die eigentliche musikalische Ausbildung ihres Vaterlandes in theoretischer und praktischer Hinsicht hin, erlangten aber auch als kirchliche Componisten die Achtung des Auslandes. Berner insbesondere war glücklich im Genre des Liedes, worin jetzt Philipp, Richter und Klingenberg seine Nachfolger geworden, Hesse aber, sein bester Schüler im Orgelspiel, das einen anerkannten Meister in diesem besitzt. Als Operncomponist trat bisher Seydelmann auf, wiewohl ohne besonderes Glück. Für Gesangsbildung und als Musiklehrer sind Mosevius, Wolf und Siegert thätig, und Schnabel, der Sohn des vorhin genannten Domcapellmeisters, dirigirt Breslau's beste Concerte, in denen namentlich Lüstner, Köhler, Wolf und Kahl excelliren."

Einem, die letzte musikalische Saison in Paris betreffenden Artikel in der Beilage zur Augsburger Allgem. Ztg. Nr. 119. mögen folgende einzelne Stellen für hier entlehnt werden: „Mit der allmähligen Vergeistigung des Menschengeschlechts — sagt einleitend der Verfasser — halten auch die Künste ebenmäßig Schritt. In der frühesten Periode mußte nothwendigerweise die Architektur alleinig hervortreten, die unbewußte rohe Größe massenhaft verherrlichend, wie wir's z. B. sehen bei den Aegyptiern. Späterhin erblicken wir bei den Griechen die Blüthezeit der Bildhauerkunst, und diese bekundet schon eine äußere Bewältigung der Materie: der Geist meißelte eine ahnende Sinnigkeit in den Stein. Aber der Geist fand dennoch den Stein viel zu hart für seine steigenden Offenbarungsbedürfnisse und er wählte die Farbe, den bunten Schatten, um eine verklärte und dämmernde Welt des Liebens und Leidens darzustellen. Da entstand die große Periode der Malerei, die am Ende des Mittelalters sich glänzend entfaltete. Mit der Ausbildung des Bewußtseynlebens schwindet bei dem Menschen alle plastische Begabniß, am Ende erlischt sogar der Farbensinn, der doch immer an bestimmte Zeichnung gebunden ist, und die gesteigerte Spiritualität, das abstrakte Gedankenthum greift nach Klängen und Tönen, um eine lallende Ueberschwenglichkeit auszudrücken, die vielleicht nichts Anderes ist, als die Auflösung der ganzen materiellen Welt: die Musik ist vielleicht das letzte Wort der Kunst, wie der Tod das letzte Wort des Lebens." Und weil nun in heutiger Zeit grade so außerordentlich viel Musik geschrieben wird, die Musik sich mit „so ursprünglicher, eigenthümlicher Kraft erhoben hat, daß die Gegenwart das Zeitalter der Musik genannt werden kann", so will ihn die musikalische Saison „mehr ängstigen als erfreuen", dieweil — ja „das letzte Wort der Kunst sie seyn könnte". Liszt's Spiel betreffend, das so unbeschreibliches Aufsehn in Paris jetzt macht, hat dasselbe ihm bisweilen erscheinen und vorkommen wollen „wie eine melodische Agonie der Erscheinungswelt". Liszt veranstaltet ein Concert zum Besten des Monuments von Beethonen, von welchem der Verfasser behauptet, daß er „die spiritualistischeste Kunst bis zu jener Vernichtung der Natur getrieben habe, die ihn mit einem Grauen erfüllt, das er nicht verhehlen kann und mag, obgleich seine Freunde darüber den Kopf schütteln". Uebrigens war — was wir gern glauben — „minder schauerlich für ihn als die Beethovensche Musik der Freund Beethovens, l'Ami de Beethoven, wie derselbe sich dort in Paris überall producire, und wie er glaubt sogar auf Visitenkarten". „Eine schwarze Hopfenstange — silhuettirt der Verfasser diesen ami de B — mit einer entsetzlich weißen Cravatte und Leichenbittermiene?" „War — fährt er fort — dieser Freund Beethovens [dessen Namen gewiß ein jeder Leser leicht erräth] wirklich dessen Pylades? oder gehörte er zu jenen gleichgültigen Bekannten, mit denen ein genialer Mensch zuweilen um so lieber Umgang pflegt, je unbedeutender sie sind und je prosaischer ihr Geplapper ist, das ihm eine Erholung gewährt nach ermüdenden poetischen Geistesflügen? Jedenfalls sehen wir hier eine neue Art der Ausbeutung des Genius, und die kleinen Blätter spötteln nicht wenig über den ami de Beethoven. Wie konnte der große Künstler einen so unerquicklichen, geistesarmen Freund ertragen! rufen die Franzosen, die über das monotone Geschwätz jenes langweiligen Gastes alle Geduld verloren. Sie dachten nicht daran, daß Beethoven taub war." Auf Döhler dann zu sprechen kommend, weiß er nicht, ob er denselben „den letzten unter den Pianisten zweiten, oder den ersten unter denen des dritten Ranges" nennen soll. In Marseille — versichert er — habe besonders Döhlers „interessante Blässe die Aufmerksamkeit der schönen Welt in Anspruch genommen". Uebrigens preist die France musicale Döhler, um ihren Feind Liszt zu ärgern. Vieuxtemps dagegen erscheint ihm der Löwe der ganzen Saison, nur weiß er nicht zu unterscheiden, ob „unter dem zottigen Fell dieses Löwen ein wirklicher König der Bestien oder nur ein armes Grauchen verborgen ist, was ehrlich gesagt so viel heißen solle, als daß er den, dem Künstler gespendeten übertriebenen Lobsprüchen keinen Glauben beimessen könne". „Haumann — heißt es ferner — der Sohn des Brüsseler Nachdruckers, treibt auf der Violine das Metier des Vaters: was er geigt, sind nämlich Nachdrücke der vorzüglichsten Geiger, die Texte hie und da verbrämt mit überflüssigen Originalnoten und vermehrt mit brillanten Druckfehlern. Die Gebrüder Franco-Mendez, welche auch dieses Jahr Concerte gaben, wo sie ihr Talent als Violinspieler bewährten, stammen ganz eigentlich aus dem Lande der Treckschuyten und Duckpeldorchen. Dasselbe gilt von Batta, dem Violoncellisten; er ist ein geborner Holländer, kam aber früh schon nach Paris, wo er durch seine knabenhafte Jugendlichkeit ganz besonders die Damen ergötzte. Er war ein liebes Kind und weinte auf seiner Bratsche wie ein Kind" — Daß die Sängerin Löwe kein Engagement bei der großen Oper gefunden, erklärt endlich der Berichterstatter so: „sie sang vortrefflich, gefiel allen Deutschen, und machte Fiasco bei den Franzosen", giebt aber sofort auch zu, daß es eben die Vorzüge der Sängerin seyen, welche einem französischen Succeß im Wege stehen.

II. Kleine Zeitung.

Pesth am 2. April. Wenn die Wiener aufhören, fangen wir in der Regel an, d. h. was dort fertig ist, kommt frischen Muthes zu uns. So erschien der Pianist Eduard Pyrkhert, der Violinist Tingry und jeder Andere, der dort seine Lorbeeren gepflückt hatte, um bei uns auch ein paar Blätterchen zu holen. Die Oper ruht, schon seit die Carl abgegangen ist. Dagegen bereitet unser mit dem zu Ofen vereinte Musik-Verein eine großartige Aufführung von Mendelssohns „Paulus" am Ostermontag vor.

Triest am 20. März. Gestern hatte in unserm großen Theater das Benefiz der Prima Donna Fanny Goldberg statt. Mercadante's „Giuramento" ward gegeben, und außerdem sang die Benefiziatin ein Duett aus der Semiramis mit der Altistin Olivieri, und ein anderes mit dem Tenor Gentili. Den Beifall, den die Goldberg fand, zu beschreiben, ist unmöglich, wenn nicht ganz ungewöhnliche Ausdrücke gebraucht werden sollen. Aber auch an goldenen Beweisen der Anerkennung fehlte es ihr nicht, und da sie die einzige war, welche in heuriger Saison unser Theater aufrecht erhielt, eine der ersten Sängerinnen Italiens, so ist ihr das Alles auch wohl zu gönnen.

Grätz am 28. März. Die Aufführung von Grabbe's eben so wunderbarer als seltsamen Tragödie „Don Juan und Faust" verschaffte uns die merkwürdige Gelegenheit, an einem Abende folgende Ouverturen der Reihe nach zu hören: die von Lindpaintner zu Faust, von Spohr zu Faust, von Seyfried und Schulze zu (Kingemanns) Faust, und von Mozart zu Don Juan. Letztere, Lindpaintners und Spohrs Compositionen erhielten stürmischen Beifall. Auch Halevy's „Guido und Ginevra" haben wir jetzt gesehen und gehört. In der Direction bewährte Capellmeister Ott seine Meisterschaft.

Leipzig am 18. April. In meinem letzten Berichte hätte ich doch auch der Aufführung von S. Bachs großer Passion am Psalmsonntage gedenken sollen, die wahrlich nicht weniger großartig und für den ernster gestimmten Musiker interessanter war als das Werk selbst. — Mendelssohn unternimmt jetzt eine größere Reise, die Einen sagen an den Rhein, die Andern nach Italien, wo er sich ein ganzes Jahr aufhalten werde. So viel ich weiß, wird es eine Erholungs- und Vergnügungs-Reise werden, deren Ziel durch

allerhand momentane Umstände und Ereignisse sich jeden Augenblick ändern kann und wahrscheinlich auch ändern wird. Daß Sie übrigens die Hoffnung hegen dürfen, **Mendelssohn** auch einmal bei sich zu begrüßen, darf ich wohl versichern. Auch von seinem gänzlichen Abgange von hier war wieder die Rede; so weit ich auch erfahren, soll **kein** neuer Contrakt abgeschlossen worden seyn, der uns seinen Besitz für mehrere Jahre wieder sicherte. — **David** geht nach London.

Dresden am 18. April. Daß **Carl Maria von Weber** ein Denkmal hier errichtet werde, ist also fest beschlossen, und es fehlt an Nichts mehr als nur an den Mitteln und dem Denkmale selbst. Auch **Tiedge** soll ein Denkmal haben, da der Dichter nicht hinter dem Musiker zurückbleiben darf. Sollte ich das Gefühl beschreiben, das mich bei dem Gedanken an die jetzige Denkmalswuth jedesmal anwandelt, ich würde in Verlegenheit kommen. Ein Gegengift dürfte nicht unzeitgemäß erscheinen, und ich behalte mir einen Vorschlag dazu vor. Zumal **Weber**! — ihm ein beschauliches Denkzeichen widmen, heißt mir ziemlich eben so viel, als dem ächt deutschen Genius, wenigstens in der dramatischen Composition, einen Leichenstein setzen, und eines solchen Pfandes der Thränen sollte sich die deutsche Kunstgesinnung in ihrem Zustande der Hoffnung niemals aussetzen, denn dieser Gesinnung doch soll jenes Denkmal angehören, und nicht etwa ein blos örtliches oder gelegentliches Interesse, wie dies vollkommen schicklich Büsten und dgl. Bildwerke bisweilen an vertraute Stellen ruft, soll sich damit verbinden. — Unser neues Theater im modernsten Rococostyl ward nicht mit einer Oper, sondern mit einem Prolog von Th. Hell und „Torquato Tasso" eröffnet, wornach denn aller Streit, wie er früher in Journalen nur zu voreilig geführt ward, welche Oper sich am besten dazu eignen werde, ein gar friedliches Ende gefunden hat.

Dürkheim am 20. April. Das **Pfälzische Musikfest** wird in diesem Jahre hier gefeiert werden. Zur Aufführung sind unter Anderm bestimmt: **Schneider's** Oratorium „das Weltgericht", Finale aus **Gluck's** Oper „Iphigenie in Aulis", Schlußchor des ersten Theils der „Schöpfung", **Haydn's** Sinfonie in B, **Mendelssohn's** Ouverture „Der Sommernachtstraum". Daß wir demnach uns die schönsten Tage und Stunden versprechen, können Sie denken.

Stuttgart am 22 April. Fiel das Debut der Sängerin **Arnold**, welche so eben die Schule Bordogni's verlassen und einen Cyklus von Gastrollen hier angetreten hat, höchst erfreulich und in jeder Beziehung vortheilhaft für die junge, mit den glänzendsten Mitteln ausgestattete Künstlerin aus, so war ihr zweites Auftreten als Julie in den „Montecchi und Capuleti" in Wahrheit schon ein Fest, das sie in der kurz begonnenen Carriere feiert, und von welchem unbedingt aus sie einen Ruf datiren darf, der bei anhaltendem Fleiße ihr unter keinen Umständen dereinst entgehen kann und wird. Ihre Stimme ist voll, klangreich, musikalisch gesund möchte ich sagen in Schule und eigener Natur nach allen Richtungen hin erstarkt, und ihre Bildung im Uebrigen ohne Zweifel allen Anforderungen dergestalt genügend, daß bei nur einigermaßen erst durch Alter und Uebung gewonnener Selbstständigkeit unzweifelhaft sich die schönsten Aussichten für die Zukunft ihr eröffnen werden. Es soll dies keine Captation eines mehr als blos günstigen Geschicks gleichsam seyn, sondern das Urtheil und die Meinung gründen sich auf Leistungen, auf die vollbrachte That. In dieser und jener Welt war es nur Einer, der „im Anfange" Alles vollkommen schuf: wenn die Kunst mit ihrem Beginnen nur Zeichen von einiger Wahrheit giebt, so dürfen lecklich Hoffnungen sich an ihren Fortgang knüpfen; die Sängerin aber, von welcher hier die Rede, steht unbestritten mit ihrem Anfange, mit ihrem ersten Schritte schon da, wohin Jahre lang Andere, selbst Bemittelte, mühsam sich zu drängen hatten, und so dürfen kühner auch noch sich jene Hoffnungen gestalten. — Von **Lindpaintner** ward am ersten Ostertage in der katholischen Kirche hier eine neue Messe aufgeführt, die ich eine wahrhaft geniale Schöpfung nennen möchte. Am tiefsten schien das Kyrie, das Sanctus, das Benedictus (Quartettsatz) und das Dona nobis pacem zu wirken, obschon der Musiker und Contrapunktist vielleicht das Credo vorzieht, das ein origineller Fugensatz schließt.

München am 24. April. Der Guß von **Mozarts** Denkmal, den die hiesige Königl. Erzgießerei übernommen, hat nicht allein begonnen, sondern der Kopf ist auch schon fertig, und soll, nach dem Zeugnisse Sachverständiger, vollkommen gelungen seyn. — Von **Lachner's** neuester Oper verspricht man sich nach dem, was daraus bereits bekannt geworden, viel, und wir wollen von Herzen wünschen, daß alle Hoffnungen in Erfüllung gehen. — Intendant Frhr. von **Poißl** — heißt es — arbeitet fortwährend an einer umfassenden Aesthetik der Tonkunst, ward in der letzten Zeit aber durch mancherlei Krankheitsfälle, welche seine Familie heimsuchten, beträchtlich aufgehalten und gestört. — **Bärmann** wird nächstens eine kleine Reise wieder antreten, die indeß mehr dem Vergnügen, denn der Kunst gewidmet seyn dürfte. — Wenn der Bock seine Zapfen lüftet, wie jetzt, ist die Concertsaison in der Regel hier ziemlich zu Ende. War dieselbe lebhaft diesen Winter, so war sie weniger doch ausgezeichnet, wenn wir uns nämlich abrechnen, was die hiesigen Kapellkräfte selbst darin leisteten, die wahrlich beträchtlich sind und daher nicht wenig die Schuld tragen mögen, wenn fremde Virtuosenkünste seltener, außer im Fall wahrhafter Vorzüglichkeit und Größe, hier besondere Theilnahme finden.

Dresden am 15. April. Am 26. März gab die **Liedertafel** hier ein, auch vom allerhöchsten Hofe besuchtes, **Concert zum Besten des Fonds**, durch welchen die Kosten der **Heimführung von Webers Asche** gedeckt werden sollen. Julius Mosen leitete dasselbe durch einen Prolog ein. Die Hofcapelle nahm nicht daran Theil; übrigens hat die Generaldirection ihre „Aschensympathie" nicht minder dadurch an den Tag gelegt, daß sie Anfragen dieserhalb in London bereits machte, und mit nächstem die „Euryanthe" mit allem Pomp zu gleichem Zwecke auf die Bühne bringen wird.

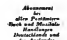
Kopenhagen am 2 April. Neulich wurde hier Mendelssohn-Bartholdy's „Paulus" zur Aufführung gebracht und erweckte die lebhafteste Begeisterung unter den zahlreich versammelten Zuhörern. Auch hörten wir des Meisters Ouvertüre „die Hybriden", und einige Lieder von ihm. Durch Mendelssohns Compositionen geht ein Zug, der uns Nordländern vorzugsweise werth seyn muß. Wir freuen uns schon auf nächsten Winter, der uns wiederholte Genüsse der Art bringen soll.

III. Miscelle.

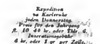
(**Noch ein merkwürdiges Echo**) In Nr. 14. (d. 8. April) dieser Blätter sind den Lesern derselben mehrere merkwürdige Echo's mitgetheilt worden. Hier noch eins; welches wohl eine beachtenswerthe Aufgabe der Lösung und Aufklärung für einen Akustiker wäre. In Schottland befindet sich ein Edelsitz, Rosaroth genannt, einem britischen Lord gehörig, welcher am Abfall eines Sees von Salzwasser liegt, der sich bei Clyde, ungefähr 17 Meilen unter Glasgow, in einen Fluß ergießt. Verschiedene Hügel und Felsen umgeben den See. Der Lord (so erzählt der vielgereiste Künstler, dessen Tagebuche wir die Mittheilung entnehmen) führte mich und auch einige Fremde seiner Bekanntschaft an den ihm bekannten Ort, wo sich dieses seltene Echo bildet, und nahm einen seiner Jäger mit, welcher das Waldhorn blies. Diesen hieß der Lord an eine Stelle treten, die das Wasser offen und trocken gelassen hatte. Der Jäger drehte sich gegen Norden, blies einen musikalischen kurzen Satz, und brach dann plötzlich ab. Das Echo fing sogleich die Töne auf und wiederholte die letzten Takte rein und deutlich, aber **zwei Töne tiefer**, als das Horn angegeben hatte. So wie das **erste Echo geendet** hatte, **wiederholte ein zweites** genau dasselbe, aber **noch um einen Ton tiefer**, und so geschah es **noch einmal**, nur weit schwächer, als zuvor. Dieses Experiment wurde zum Staunen aller Anwesenden mit andern musikalischen Sätzen noch einige Mal wiederholt; und bot denselben Effekt dar.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. **Nr. 20.** **20. Mai 1841.**

Einige Worte

über den (angenommenen) Unterschied zwischen deutscher und italienischer Musik; und wie sich dieser Sprachgebrauch wohl rechtfertigen läßt.

Mitgetheilt von **Wilhelm Häser.**

Sie sehen, ich halte Wort, lieber Freund! Sie erhalten hier eine kleine Skizze über den jüngst in meinem letzten Briefe an Sie angeregten Gegenstand.

Haben Sie nicht schon selbst öfter die Frage hören müssen: „lieben Sie deutsche oder italienische Musik mehr?" Diese Frage setzt voraus, die Musik der Italiener und Deutschen, und umgekehrt, müssen ganz verschiedene Dinge seyn; und eine gewisse Vorliebe setzt auch einen gewissen Vorzug voraus. Nur die besondern Gattungen der musikalischen Produkte, oder deren Tiefe, größere Wahrheit, natürlichere Harmonie und richtige Auffassung des künstlerischen Vorwurfs, so wie eine konsequente Durchführung und analoge Charakteristik geben uns einige Gründe an die Hand, den angenommenen Sprachgebrauch sowohl, als einen merklichen Unterschied zwischen beiden Nationen einigermaßen zu rechtfertigen.

Die Musik, diese so herrliche Kunst, hat seit mehreren Decennien unter unsern Landsleuten einen so hohen und erhabenen Schwung genommen, und eine so Ehrfurcht gebietende Stufe in ihrer wesentlichen Cultur erreicht, daß wir darauf stolz seyn können; um so mehr, da das Ausland (Italien, Frankreich und England), welches ehedem auf fremdes Verdienst ungläubig und egoistisch stolz herabsah und jede Anerkennung verweigerte, uns nun volle Gerechtigkeit wiederfahren läßt, und die Heroen deutscher klassischer Kunst hochachtet, schätzt und ehrt, und deren Geisteswerke auch zu sich empor zu heben und heimisch zu machen gesucht hat.

Aesthetischer Sinn oder eigentliches Schönheitsgefühl wohnt, mein' ich, von Haus aus, in jedes Menschen Brust; doch läugn' ich eben so wenig, daß nach dem Bildungsgrade der Individuen mancherlei Modifikationen obwalten. Wer ein solches Gefühl in einem hohen gebildeten Grade besitzt, dem schreibt man Geschmack zu; und bei welchem außerdem noch eine höhere Einbildungskraft (Phantasie) vorherrschend ist, der kann schon als ein Kunstgeweihter betrachtet werden. Nun ist aber der Geschmack allerdings verschieden, wie schon das alte Sprüchwort im Munde des Volkes es ausdrückt. Deshalb findet dasselbe auch, selbst im Munde manches sonst Gebildeten, Anwendung, wenn man die verschiedenen Urtheile oft über ein und dasselbe Kunstwerk vergleichend zusammenstellt. Mit einer solchen Redensart kommt man freilich gut genug weg, um einem selbstständigen, auf wissenschaftlicher Basis ruhenden Urtheile auszuweichen. Urtheile über Geschmack von wirklich Gebildeten und rein fühlenden Menschen treffen aber gewöhnlich mehr oder weniger in dem Hauptpunkte zusammen. Was wahrhaft schön ist, wird auch ewig schön bleiben! Die Musik regt nun allerdings zuvörderst das Gefühl an, aber nicht allein und unbedingt liegt im Gefühl das Schöne, auch der Verstand muß dabei bethätigt seyn; also eben so sehr die höhere Potenz der Seele, als auch die Mitwirkung der übrigen Sinne. Harmonie, welche nach einer bestimmten Anordnung sich zu einem sinnigen Ganzen vereinigt (nicht sinnlichen —), trägt zum wahren Schönen das Meiste bei; um hingegen die Harmonie des Ganzen gehörig würdigen zu können, muß man allerdings die einzelnen Theile und Verhältnisse aus einander zu setzen im Stande seyn, wozu nun wohl schon ein ziemlicher Grad von Bildung und Scharfsinn vonnöthen ist: um so mehr, wenn diese wieder in kleinere Theilchen und Verhältnisse zerfallen. In früher Jugendzeit sind wir gewöhnlich allein mit den Eindrücken zufrieden, welche unsre Sinne berühren; weil in dieser Periode der Verstand noch eine weit mehr untergeordnete Rolle spielt; während in spätern Jahren die psychischen Kräfte sich immer mehr entwickeln, und bei höherer intellektueller Ausbildung die Sinnlichkeit mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt wird, und eine Ahnung des Bessern und Schönen in uns empor keimt, welche offenbar die Verkündigerin der Veredlung des Geistes und Herzens genannt werden dürfte. Wohl dem, welchem sie wahrhaft zu Theil wird! — Schwesterlich jedoch soll mit der Harmonie (welche eigentlich sogar eine dreifache ist; nämlich: eine absolute, objektive und subjective) die Melodie Hand in Hand verschlungen gehen, als die festesten Stützen der himmlischen Tonkunst. In letzterer herrscht die Qualität (in der Melodie). In der ersten (Harmonie) hingegen die Quantität. Beide sind im Bunde mit einander, das

Höchste hervorzubringen. Die Musik soll aber auch eine innere und äußere Schönheit entfalten, gleich der Poesie. Die innere bezieht sich auf die Qualität (das eigentlich Schöne); die äußere hinwiederum auf die Quantität (das Erhabene). Der höchste Schwung von allen Dichtungsarten entfaltet sich in der lyrischen. Dies bezieht sich auch auf die Dichtung in Tönen. Hier herrscht die kühnste und erhabenste Abwechslung phantasiereicher Bilder und Ideen. Je mehr in vielfachen Bildern, Ideen, Harmonieen, auch in den kleinsten Theilen, ein Ebenmaaß, eine Aehnlichkeit der Sätze unter einander, ein inniger harmonischer Zusammenhang vorherrschend ist, desto erhabener, desto schöner das Ganze! Wenn ein Glied aus dieser Kette nur hinweggenommen, ein Theil oder Theilchen daran verrückt wird, so entsteht eine Ungleichheit, — ein musikalischer Sprung. — Die andern (um nicht zu sagen: niedern) Gattungen der Poesie haben mehr zum Zwecke, dem Ausdruck der Diktion ein gefälliges graziöses Gewand zu leihen, welches im Moment anzieht und Gefallen erregt. So sind die meisten Dichtungen der Italiener beschaffen, welche durch den äußern Liebreiz und anmathige Gefälligkeit augenblicklich hinreißen und gefallen. So ist es auch mit ihrer Musik. (Ausnahmen giebt es allerdings; z. B. nenn' ich nur Sarti, Cimarosa, Salieri u. a.) Gewöhnlich aber ist lyrischer Schwung, Großartigkeit und Erhabenheit der Gedanken, Ernst, analoge Durchführung des Hauptthemas, der entschiedene Charakter der deutschen Kunst (in Musik und Poesie). Nur ist zu bedauern, daß selbst manche unsrer neuern deutschen hochverdienten und selbst anerkannten Tonsetzer auf Unkosten der Melodie (des eigentlichen Gesangs, der immer, musikalisch genommen, die Hauptsache bleiben muß) allzusehr der Harmonie opfern.

So wäre hiermit der Unterschied zwischen deutscher und italienischer Musik erläutert, und jener Sprachgebrauch somit gerechtfertigt.

Wer also Sanftheit, Leichtigkeit und Anmuth sucht, um sich blos zu ergötzen und zu vergnügen, und weiter nichts, der halte sich an die Italiener. Wer aber mehr sucht, und den Grad der Bildung erlangt hat, kühne erhabene Gedanken folgen und dieselben würdigen und in sein Innerstes aufnehmen zu können, der wird in den Werken eines Mozart, Haydn, Beethoven, Spohr, Mendelssohn-Bartholdy volle Befriedigung und Genuß für Kopf und Herz und Ohr finden. In die Kategorie der genannten Meistersänger gehören — obwohl Ausländer — auch der treffliche Cherubini und Mehül, als unbestreitbare Lyriker; denn längst sind diese Männer auf deutschen Kunstboden verpflanzt und heimisch geworden. Auch Gluck nicht zu vergessen, der jetzt in Deutschland wie in Frakreich ganz verschollen zu seyn scheint.

Wenn man hin und wieder über verwegene Fortschreitungen und kühne Modulationen sich ereisern hört, so geschieht dies gemeiniglich von Menschen, welche den innern Zusammenhang eines Kunstwerks nicht begreifen können, ja nicht einmal ahnen, und vom eigentlichen Sinn für's Schöne weit entfernt sind. Aber heut zu Tage vermißt sich ja ein Jeder, über Musik unaufgefordert uns seine Meinung und sein Urtheil als unbedingt und diktatorisch aufzudringen. O tempora! — Gefalle oder mißfalle Jedem, was ihm beliebt; wer kann's hindern? aber man sey nicht vorlaut!

Glauben Sie nun ja nicht, mein Freund, daß ich gesonnen sey, etwa über die heutigen Kunsterzeugnisse der Franzosen und Italiener geradezu den Stab zu brechen: oh nein! In ihren Werken findet man hin und wieder manche vortreffliche Einzelnheiten und melodienreiche Sätze; ihre Chansons, Romanzen, Barcarolen u. dgl. sind allerliebst, mit Rücksicht auf den Geist der Worte sinnig bearbeitet; aber der gute Eindruck wird durch die Folge der Musikstücke, welche in ihrem Gefolge einen Kriegsapparat aller militairischen Instrumente mit sich führen, und den armen geplagten Singstimmen den Garaus machen, bald wieder verwischt. Das Totale athmet ein fortwährendes Haschen nach falschem Effekt; und der Affekt artet in übertriebene Affektation aus, die nicht selten zur Lächerlichkeit führt, weil sie an Unsinn grenzt. Quousque tandem? rufen die Verehrer wahrer Kunst mit Seufzen aus. Einmal wird und muß es freilich anders werden; denn das Extreme steht wirklich schon auf der feinsten Spitze!

Ein frommer Wunsch ist gewiß, das werden Sie mir, mein Freund, einräumen, der: daß sich junge Künstler nicht irre machen lassen möchten, auf ihrer begonnenen Bahn nach den oben genannten großen Mustern vorwärts zu schreiten, zu ihrem eigenen und dem Heile der Kunst; daß dieselben aber auch die, Ihnen in meinen Briefen v. M. mitgetheilten uneigennützigen Winke benützen, und von der falschen Nachahmungssucht dessen, was uns Fremde brachten und bringen, und was in der That den guten Geschmack nicht hebt noch verbessert, aus selbst eigner Einsicht und Ueberzeugung zu abstrahiren sich ernstlich vornehmen möchten, damit nicht ein unpartheiischer Beurtheiler ihrer Werke einst in gerechtem Unmuth dem wohl bekannten Ausruf des Horaz „über Nachahmer“ auf sie anzuwenden sich genöthigt sehe. Das Gute reift und wächst mit den Jahren; und dieses, wie alles Schöne, wird früher oder später doch gewiß erkannt; wenn auch Unverstand, Neid oder Ungunst des Glücks es eine Zeitlang verdrängt! Beispiele hierzu findet leicht ein Jeder, der mit der Geschichte der Kunst vertraut ist. Und — „wer den Besten seiner Zeit genug zu thun vermag, der lebt für alle Zeiten!“

Was das Nachahmen betrifft — und leider! ist hier davon in einem sehr verkehrten Sinn die Rede, — hat sich unsre Nation, was ihr eben nicht besonders zum Lobe gereicht, von jeher an Fremdes gehalten, im Leben, wie in der Kunst. Als Entschuldigung dafür hört man oft die stereotype Redensart: „Es ist so Mode.“ (?—!)

Mehrere meiner Freunde haben mit mir die Ansicht, die Sie vielleicht auch nicht mißbilligen, daß erst dann eine neue Aera für die Kunst in Deutschland (und überhaupt) hereinbrechen werde, wenn sich ein freier hochbegabter Künstler, sey es in Frankreich oder in Italien, durch seinen schaffenden Genius eine neue Bahn bricht, (oder vielmehr auf dem früher schon rühmlich bebauten Felde wahrer Kunst fort und fort arbeitet) einfach würdige,

große und erhabene Werke schafft, welche des äußern Tandes, Flitterstaates, alles musikalischen Sauses und Brauses baar und ledig sind, in denen der eine Quell harmonischer Einheit und melodischer Klarheit quillt — diese Werke dann dort gelobt, beklatscht, angestaunt, ausposaunt werden, und dann zu uns wandern. Alles Ausländische muß eo ipso gut, ja besser seyn! — Widerlegen Sie mich, mein Freund *). Dixi, et salvavi ꝛc. Leben Sie wohl.

Correspondenz.

Die Tonkunst in Wien

während der letzten fünf Decennien.

Skizze

von J. F. Edlen von Mosel.

(Fortsetzung).

Im Jahre 1818 wurde meine zweite große Oper: „Cyrus und Astyages“ (Gedicht von Matthäus von Collin) auf dem Hofoperntheater gegeben, und hatte das gleiche Schicksal, wie ihre Vorgängerin. Sie blieb zwar länger auf dem Repertoire als jene, aber der Antheil der Menge war weit geringer, als der Beifall der häufigen Kenner und Meister. Eine spätere Genugthuung kann ich hier nicht unerwähnt lassen. Als Carl Maria von Weber im J. 1823 hier war, seine geniale „Euryanthe“ in die Scene zu setzen, verlangte er, durch das, was er über meinen „Cyrus“ urtheilen gehört hatte, die Partitur zu sehen, und fand sie werth, sich davon eine Abschrift zu verschaffen, in der Absicht, die Oper in Dresden, nach seiner Rückkehr aus England, aufführen zu lassen. Es ist leider bekannt, daß er nicht mehr aus London zurückkehrte!

Unter allen Mitteln der Tonkunst ist der menschlichen Stimme allein die erhabene Macht beschieden, zugleicher Zeit durch Worte den Geist und durch Gesang das Heez anzusprechen. „Jede Schwierigkeit“, sagt Sulzer, „sie sey noch so groß, kann auf diesem oder jenem Instrumente bessee nachgemacht werden, aber mit Ausdruck gesungene Worte kann kein Instrument nachspielen.“ Wenn die Stimme dieses Voerechts durch die erwähnten modernen Opern schon zum großen Theil beraubt wurde, ward ihr dasselbe in dem erst angeführten Jahre durch die Erscheinuag der Sängerin Catalani vollends entzogen. Mit einer Stimme, die an Fülle, Wohlklang und Kraft nicht ihres Gleichen hatte, verband sie eine Beweglichkeit der Kehle, die um so mehr Verwunderung erregen mußte, als sie fast niemals bei Stimmen von großer Intensität zu finden ist. Es kann daher nicht befremden, daß diese außerordentliche Erscheinung auch eine außerordentliche Wirkung hervorbrachte, und daß es dieser seltenen Künstlerin leicht wurde, das Verkehrteste, das es in der Tonkunst geben kann ... gesungene Variationen!! in die Welt einzuführen. — Der Gesang, so definiren ihn alle Gelehrten und Sachverständigen, ist die möglichst innige Verschmelzung der Melodie mit den Worten, deren Eindruck zu erhöhen sie berufen ist. — Wenn in den Opern der neu-italienischen Schule dieser Definition nur theilweise Hohn gesprochen, die Singstimme als Instrument, und der Text blos als Mittel verwendet wurde, eine Unzahl von Noten und Nötchen zu Gehör zu bringen, so ward die Stimme hier ganz und gar zum Instrumente herabgewürdigt, einzig nur als solches geltend gemacht, und die Worte — die unmöglich zu all den, an Charakter und Formen absichtlich verschiedenen Gesangstücken passen konnten — einzig als eine Sammlung von Vocalen betrachtet, ohne welchen dieses Ungeheuere von musikalischer Produktion unmöglich geworden wäre. Man sieht hieraus, daß der Begriff von Gesang dadurch in jeder Beziehung verrückt wurde, und man diese Erfindung wohl mit allem Rechte die größte Verkehrtheit nennen darf.

Der Dilettantismus, stets begierig, dasjenige nachzuahmen, was ihm gefällt, bemeisterte sich auch dieser merkwürdigen Neuerung. Alle Frauen und Fräulein — die Männer wollten sich gleichwohl nicht daran wagen — sangen nur Variationen. Man kann sich denken, wie sie oft gesungen wurden! — Dieser Wahnsinn ist indessen, obwohl erst nach Jahren, glücklich vorübergegangen, wie hoffentlich noch so mancher vorüdeegehen wird, welcher der wahren Cultur der Tonkunst jetzt noch im Wege steht.

Gleichsam, um jenen Mißbrauch der edlen Menschenstimme desto fühlbarer zu machen, tauchten um dieselbe Zeit, oder bald nachher, Franz Schubert's sinn- und gemüthvolle Lieder auf. Es ist der schlagendste Beweis ihrer Vortrefflichkeit, daß diese einfachen, blos auf Gefühl und Ausdruck basirten Gesänge in jenen Tagen des Variationenfiebers sich so schnell verbreiteten und so bald beliebt wurden. Ihr größter Triumph ist aber wohl, daß sogar die Franzosen sie jetzt liebgewonnen und — da sie sie weder in die Linie der Chansons noch in jene der Romances reihen konnten — eigens für sie die deutsche Benennung „Lieder“ in ihr Wörterbuch aufnahmen. So sehr man aber diese Compositionen überall kennt und liebt, wo noch Sinn für die Verbindung der beiden Schwesterkünste, Dichtung und Musik, sich erhalten hat, ist es doch außerhalb Wien wenigen bekannt, woher der Impuls eigentlich kam, welchem man sie zu verdanken hat. Schubert, damals scheinbar noch unbedeutend, hatte das Glück, sich gleich im Anfange seiner Laufbahn die Zuneigung des schon öfters erwähnten Hofopernsängers Vogl, dieses, ohne Widerrede, ersten deklamatorischen Sängers unserer

---

*) Nicht um zu „widerlegen“, sondern um die Ansichten eines Zweiten und Dritten über diesen gewiß interessanten Gegenstand zu hören, soll derselbe mit Nächstem hier noch einmal auch genommen werden. Außerdem mag Unterzeichneter erlaubt seyn, auf das zu verweisen, was Schilling in seiner eben (Karlsruhe bei Groos) erschienenen „Geschichte der modernen Musik“, am Schlusse der zweiten Perioden und in der Folge wiederholt über das sog. nationale Schisma in unserer Kunst (im deutschen, italienischen und französischen Styl) mittheilt. Anm. der Redaktion.

Zeit, zu gewinnen. Des jungen Tonsetzers ausgezeichnetes Talent würde sich jedenfalls Bahn gebrochen haben; ob es aber ohne jenen Freund und Rathgeber die Richtung würde genommen haben, in welcher es zu solcher Bedeutung gelangte, ist mehr als zweifelhaft. Vogl leitete seine Wahl in Beziehung auf die Gedichte, declamirte ihm die Gedichte mit dem ihm eigenen hinreißenden Ausdrucke vor, der den Componisten schon auf die passendste Melodie zu führen geeignet war. Er war es, welcher die Erstlinge seines jungen Freundes in gewählten Zirkeln vortrug, und durch seinen Vortrag nicht weniger, als durch die Composition selbst, die Zuhörer entzückte. Selbst als Schubert bereits selbstständig genug war, um des Führers nicht mehr zu bedürfen, begeisterte ihn der Gesang desselben zu immer neuen Schöpfungen, und der Vortheil, diesen großen Sänger und Mimen auf der Bühne zu hören, ihn als Dünois in der Oper „Agnes, Sorell“, als Daniel in „Baals Sturz“, als Jacob in Mehül's „Joseph und seine Brüder“, als Telasko in „Fernand Cortez“, als Micheli in den „Tagen der Gefahr“, als Orest in Gluck's „Iphigenia in Tauris“ als Astyages in „Cyrus und Astyages“ *) zu studiren, trug gewiß wesentlich zu dem hohen Grade der Ausbildung bei, welche er erlangt hatte, als ein allzufrühzeitiger Tod diesen reichbegabten, durch seine völlige Anspruchslosigkeit so liebenswürdigen Künstler der Welt entriß. Vor Kurzem ist ihm auch sein wohlmeinender Freund nach langem körperlichen Leiden in's Grab gefolgt; ein Verlust, der um so mehr zu beklagen ist, als es meinem dringenden und wiederholten Zureden nicht gelang, ihn zu bewegen, ein Lehrbuch für declamatorischen und dramatischen Gesang zu schreiben, das Niemand so, wie er, zu verfassen fähig gewesen wäre.

Ungeachtet der bösen Wendung, welche der musikalische Geschmack zu nehmen bereits begonnen hatte, gelang es dem wackern Gebauer, einem tüchtigen Musiker, dennoch, eine hinreichende Zahl von Kunstfreunden beiderlei Geschlechts zu vereinigen, um, als Damm gegen das einreißende Uebel, eine Gesellschaft zu bilden, welche nur classische ältere und neuere Musik zu Gehör bringen sollte. Er stiftete dadurch die noch jetzt bestehenden Concerts spirituels. Die Niederösterreichischen Herren Stände räumten dazu ihren durch Alter und Schönheit merkwürdigen Saal im Landhause ein, welcher vielleicht das am meisten akustische Lokal in Wien ist, und der zahlreiche Zuspruch, der regere Antheil, welchen diese Concerte — vier an der Zahl in jedem Winter — fanden, bewies, daß der Sinn für das Gediegene in der Tonkunst noch nicht so im Allgemeinen von uns gewichen war, als der Enthusiasmus für das Frivole und Flache besorgen ließ. Die Leitung dieser Concerte übernahm, nachdem Gebauer im kräftigsten Mannesalter gestorben war, ein kaiserlicher Beamter, Namens Piringer, unter gleichen Ansichten und mit dem nämlichen Eifer. Gegenwärtig befinden sie sich unter der gemeinschaftlichen Direktion des Freiherrn von Lannoy und der Herren Tietze und Holz. Wenn der Zudrang zu denselben auch nicht mehr so stark, noch der Beifall so lebhaft ist, wie früher, so zeigt doch die Möglichkeit, sie fortzusetzen, daß von der hell lodernden Flamme für das wahrhaft Große und Schöne im Reich der Töne, welche Wien ehedem vor allen anderen großen Städten auszeichnete, wenigstens noch einige Glut unter der Asche glimmt, die ein günstiger Hauch zur Flamme wieder anfachen könnte.

In gleichem Zwecke, obschon für einen beschränkteren Kreis, veranstaltete der, als Kunstkenner und Schriftsteller (besonders durch seine gekrönte Preisschrift: „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst“) rühmlich bekannte kaiserliche Hofrath Kiesewetter in seinem Hause Vocalconcerte, in welchen ausschließlich Werke der alten italienischen Meister, Motetten, Oratorien, Messen, Psalmen u. s. w. von Palästrina, Caldara, Conti, Marcello, Scarlatti, Jomelli, Traetta u. a. von Dilettanten aufgeführt werden. Man erstaunt, welche Schätze von Kunst und Wissenschaft diese Männer in ihre einfach großartigen Compositionen legten. Vergleicht man sie mit den jetzigen italienischen Tonsetzern, so findet man den Unterschied eben so groß als zwischen den alten Römern und deren heutigen Nachkommen. Auch diese interessanten Concerte sind nach und nach seltener geworden und drohen, ganz aufzuhören, weil es immer schwerer wird, Ausübende zu finden, die solche Musik, welche freilich etwas tiefere musikalische Kenntnisse, als Triller und Rouladen, verlangt, ausführen wollen oder können.

In der Kammermusik thaten sich beim Pianoforte, neben Hummel und Moscheles, Carl Czerny (einst Lehrer der jetzt am meisten bewunderten Virtuosen Liszt und Döhler), in der Folge Autor einer zahllosen Menge beliebter Clavierstücke), Leidesdorf, Pixis, Ries, Kalkbrenner, Bocklet und Worziczek als Spieler und Componisten hervor. Die Hoffnungen, welche man auf das Talent des zuletzt genannten gesetzt hatte, wurden durch den Tod vereitelt, der ihn, bald nachdem er zum Hoforganisten ernannt wurde, in der Blüthe seiner Jahre dahinraffte. Sein Nachfolger in erwähnter Stelle, Simon Sechter, ist vielleicht jetzt der gewandteste Fugen-Improvisator, und als ausgezeichneter Lehrer des Contrapunkts geschätzt. Später wurde auch Aßmayer (jetzt zweiter Vice-Hofkapellmeister) als Organist in der Hofkapelle angestellt, welcher sich durch Compositionen im Oratoriumfache einen Namen zu gründen beflissen ist, und gegen das Ende dieses Jahrs ein ehrenhaftes Werk dieser Gattung „Saul und David“ (Gedicht von Kuffner) zu Tage förderte. Bei der Violine glänzten, neben Mayseder (schon seit längerer Zeit kaiserlicher Kammervirtuos und Orchesterdirektor der Hofkapelle), Böhm und Jansa; beide letztere Mitglieder der Hofkapelle und Professoren am Conservatorium. Bei dem Violoncello stand ehemals Merk allein, ebenfalls Kammervirtuos Sr. Majestät und Professor am Conservatorium, oben an; nun theilt diesen Vorzug auch Borzaga: beide sind Mitglieder der Hofkapelle.

In der häuslichen Musik wurden die geist- und ge-

*) In dieser Rolle feierte er seinen letzten Triumph vor seinem Rücktritt von der Bühne.

schmackvollen Werke Onslow's, sowohl für das Clavier als für die Streichinstrumente, ein Lieblingsgegenstand; doch wurden diese Unterhaltungen fortwährend in dem Maaße seltner, als hohles Produktionswesen gediegene Compositionen verdrängte. Vergebens versuchte Jansa die Abonnementsconcerte des verstorbenen Schuppanzig fortzusetzen, um die Liebe für die ehemals so beliebte Quartettmusik wieder zu beleben: Hindernisse aller Art stellten sich seinem lobenswerthen Bestreben entgegen. Gleichwohl boten die wenigen Unterhaltungen, die er zu geben vermochte, in Rücksicht auf die Wahl und die Ausführung, nur Treffliches dar; namentlich erinnere ich mich nicht, Beethoven's wunderschönes Septett und Spohr's kunstvolles Oktett jemals vollendeter gehört zu haben als dort.

Die deutsche Oper, welche kurz vorher durch den Abgang der Milder und des Wild höchst empfindliche Verluste erlitten hatte, erhielt die Lembert und Waldmüller, zwei deklamatorische Sängerinnen, und gewann später neuen Reiz durch die bezaubernde Sontag und die jetzt in Italien von allen Sängerinnen am meisten gefeierte Unger. Die erfreulichsten Aussichten eröffneten sich für dieses Kunstinstitut, als im Frühjahre 1821 der kaiserliche Geh.-Rath, Graf Moriz von Dietrichstein, zum Direktor beider Hoftheater ernannt wurde, dem ich als Vicedirektor beigegeben war. Die Grünbaum, die Lembert, Vogl und Weinmüller waren noch da, und in voller Kraft; Weigl und Gyrowetz dienten noch als Kapellmeister. Schon hatte man Unterhandlungen eingeleitet, um die Milder und Wild zurückzuberufen, und die unvergeßliche Metzger aus München zu erhalten. Die große Sophie Schröder bestimmte ihre Tochter Mina (jetzige Devrient), ein ausgezeichnetes Talent für Gesang und Schauspielkunst, für die hiesige Oper; kurz alle Vorbereitungen waren getroffen, um das deutsche lyrische Schauspiel auf einen früher nie bestandenen Höhepunkt zu heben; als dasselbe einem Impresario (Barbaja) in Pacht gegeben wurde. Die neue Direktion blieb daher auf das deutsche recitirende Schauspiel im Hofburgtheater beschränkt. Was sie dort geleistet hat, gehört nicht hierher, und ist zu allgemein anerkannt, als daß es nöthig wäre, dessen zu erwähnen. Ihren Abschied von der Opernbühne glaubte sie nicht würdiger nehmen zu können, als durch die erste Aufführung von Carl Maria von Weber's „Freischütz", worin die jetzige Schröder-Devrient als Agathe debütirte, und mit welcher Oper Graf Dietrichstein der ihm nachgefolgten Administration dieses Theaters noch auf mehrere Jahre hinaus eine Quelle der reichlichsten Einnahmen hinterließ.

Es trat dann im Winter desselben Jahres für die Dauer von drei Monaten — wie seitdem fortan, jedoch im Frühjahre, eingeführt ist — eine italienische Oper ein, die, nach den neueren Begriffen, allerdings eine vorzügliche genannt werden muß. Beinahe Alles, was Italien an gefeierten Gesangkünstlern besaß und besitzt, wurde seit jener Zeit dem Wiener Publikum vorgeführt: Die Fodor, Pasta, Lalande, Schütz-Oldosi (eigentlich Holdhaus, eine Wienerin), Marietta Brambilla, Eckerlin, Tadolini, Strepponi, Schoberlechner-Dall' Occa, in neuester Zeit die Tachinardi-Persiani, Gabussi, Frezzolini und die Unger, diese unsere Landsmännin, welche im Jahre 1820 in der hiesigen deutschen Oper zum ersten Male die Bühne betrat, sie zu Ende des folgenden Jahres verließ, um zu ihrer ferneren Kunstbildung Italien zu besuchen, und dort durch Talent und Fleiß sich zum ersten Liebling der Italiener aufgeschwungen hat. Von Sängern hörte man Donzelli, David, Rubini, Poggi, Salvi, Tamburini, Rozzari, Ambrogi, Cartagenova, Badiali, Lablache, Pakini (Vater), Frezzolini, vor Kurzem auch Moriani und Ronconi. Daß alle diese Sänger und Sängerinnen nur die jetzt in Italien gangbaren Opern der neu-wälschen Schule aufführten, versteht sich von selbst. Blos dreier Ausnahmen kann ich mich erinnern, welche man sämmtlich dem, für gediegene Musik regen Sinn besitzenden Lablache zu verdanken hatte, der — nicht ohne Ueberwindung vieler Schwierigkeiten — Paer's „Agnese", Mozart's „nozze di Figaro" und Cimarosa's „matrimonio secreto" auf die Bühne brachte, in welchen Opern er als Sänger und Schauspieler in voller Glorie seines Talents glänzte. — Es ist bekannt, daß auch die ital. Sängergesellschaft in Paris, außer einigen Rossinischen Werken, nur die seiner Nachahmer aufführt, und wenn man etwa glaubte, daß die dortigen Sänger neben ihrem Bravour-Opernstyl auch dem dramatischen mehr als Andere ihrer Landsleute geneigt wären, weil man vernimmt und liest, daß „Il Don Giovanni" und „le nozze di Figaro" gegeben werden, so höre man einen der bestunterrichteten Pariser Kunstrichter, und diese Täuschung wird bald verschwinden.

„Man weiß", sagt er, „welches Mitleid die liebenswürdige Sängerin Bellini's und Donizetti's (Julie Grisi) für die arme Musik des Don Juan empfindet, und es genügt, sie in der Rolle der Susanna zu hören, um sich zu überzeugen, daß es Mozarten mit seiner Partitur der Hochzeit des Figaro bei ihr nicht besser gelang. Die Grisi singt alle diese „Kleinigkeiten" mit halbgeöffneten Lippen; man möchte sagen, daß sie mit dieser anbetungswürdigen Musik ihren Spott treibe." — An einer andern Stelle heißt es: „Ich habe die Malibran an dem Abende, an welchem sie zum ersten Male Weber's „Euryanthe" vernahm, diese Musik erbärmlich finden, und sich wundern gehört, wie man sich dazu verstehen könne, so tolles Zeug zu singen. Weber's großes Verbrechen war in den Augen der Malibran, daß er eine imponirende, tiefgedachte Musik schrieb, in welcher Alles zum voraus dergestalt geregelt war, daß den Caprieen der prima Donna nichts mehr zu thun übrig bliebe." *) —

Daß die seit neunzehn Jahren jährlich wiederkehrenden italienischen Opern den Geschmack für die neu-italienische Musik — denn, wie gesagt, nur diese bekömmt man zu hören — immer mehr verbreiten, und dagegen den Sinn für dramatische Musik immer mehr abstumpfen

*) Revue des deux mondes. T. XVII.

muß, ist leicht begreiflich; um so mehr, da auch die deutsche Sängergesellschaft, einige neu-französische Compositionen ausgenommen, fast nur verdeutscht italienische jener Gattung giebt.

Der Dilettantismus, der schon lange nicht mehr von gediegenen Compositionen, sondern von der Nachahmung fremder Kunstsänger lebt, bemächtigt sich dann all dieser Cavatinen und Cabaletten, die, ohne Idee, ohne Charakter, ohne Styl, und dermaßen über Einen Leisten gearbeitet sind, daß man bei jedem Concerte, ohne Hülfe des Programm's, immer die nämlichen zu hören glauben würde; und man kann sich denken, welches Vergnügen für den Zuhörer aus solchen Produktionen entspringt, da diese Gesangstücke keinen andern Werth haben, als den ihnen der vollendete Vortrag der ersten Künstler leiht, für welche sie geschrieben sind.

Dieser Liebhaberei ist es zuzuschreiben, daß, während aus dem hiesigen Conservatorium schon mehrere bedeutende Instrumentisten hervorgegangen sind, es nicht derselbe Fall mit Sängern oder Sängerinnen ist, weil diese — zumal die letzteren — sich einbilden, daß schon die halbe Unterrichtszeit hinreiche, sich mit einer Fodor oder Pasta (aus deren Blüthenepoche) messen zu können, und sich daher weder Zeit noch Mühe nehmen, eine vollständige Schule zu machen. Daß dadurch der Zustand des Gesanges im Allgemeinen sinken müße, folgt von selbst. Dieß erkennen nicht nur einheimische, sondern auch fremde Kunstverständige, wie aus folgender Aeußerung eines reisenden Franzosen in der Gazette musicale de Paris No. 31. An. 1840 zu sehen ist.

„Was den Gesang betrifft — welcher das Element und die Grundlage aller guten Musik ist — so steht es damit in Wien wie überall. Alle jungen Talente, welche dazu Anlage zeigen, eilen, sich von jenen langweiligen Scalen, jenen abgeschmackten Sotseggien zu befreien, die Niemanden gefallen, und versuchen ihre Kraft, oder vielmehr ihre Schwäche, an Arien von Donizetti oder Andern, die für vollendete Talente componirt sind. Daraus folgt, daß ihr noch schwaches Organ niemals zu seiner vollen Entwickelung gelangt, daß die Stimmen von größerem Umfange immer seltener werden, daß es von Mezzosopranen und Barytons wimmelt, während die Soprane, die Tenore und Bässe sich stets mehr verlieren; daß die Schüler Stücke, die über ihren Kräften stehen, schlecht singen, daß sie schreien, um dem allgemeinen Geschmacke zu huldigen, und bald damit enden, daß sie ganz und gar keine Stimme mehr haben.“ — Ueber die herrschende Mode im Gesange überhaupt, sagt der nämliche achtungswerthe Mitarbeiter der erwähnten Zeitschrift: „Der Geschmack an dem schönen Einfachen verschwindet immer mehr und mehr: die Melodie, diese Seele der Musik, muß sich, oft grotesk genug, mit einer Wolke von Tongruppen, Sprüngen, chromatischen Läufen und Verzierungen aller Art umhüllen und vermummen, um einem auf solche Dinge erpichten Publikum zu gefallen, und man muß ein wahrhaft großer Künstler seyn, um für den einfachen und natürlichen Ausdruck des Gefühls Verzeihung zu erhalten. Bei solchem Zustande des Gesanges ist leicht zu begreifen, was aus dem dramatischen Vortrage geworden ist; denn, weit entfernt, daß der schlechte Geschmack sich auf die Gränzen der Concertsäle beschränkte, hat er sich auch des Theaters bemächtigt; und zerstört dort die schönen Erinnerungen bis auf die letzte Spur.“

Doch genug über die neuitalienische Oper, ihre Mängel und ihre Folgen. Ob ihre Herrschaft noch lange dauern wird? Wer kann das vorhersagen? — Einige hoffen auf günstige Aenderung, weil die Italiener selbst gegen diese Schule immer gleichgültiger werden, von deren Erzeugnissen — wie man von Reisenden hören, und aus den Correspondenzartikeln unserer musikalischen Zeitung erfahren kann — immer mehr als die Hälfte Fiasco machen, während die andern ihr hinfälliges Leben mühsam eine Stagione hindurch fristen. Andere bauen ihre Hoffnung auf den Umstand, daß die Opernbühnen, mit Ausnahme derer, welche ansehnliche Unterstützungen aus Hof- oder Staats-Kassen erhalten, die ungeheueren Forderungen der Sänger nicht immer werden befriedigen können, welche Forderungen ihren Grund eben darin haben, daß man sich nicht mehr, wie ehemals, an der Composition der Oper, sondern nur an den Künsten der Sänger ergötzen kann. Allein, man hat das Publikum daran gewöhnt, in der Oper weder zu denken noch zu fühlen, sondern blos zu hören; Ohren aber hat Jedermann, während Geist und Gefühl nicht zu den Gemeingütern gehören. So lange man also nur darnach strebt, die Menge anzuziehen, statt der gediegenen Kunst einen Altar zu bauen, ist eine bessere Zeit nicht zu erwarten.

Ich kehre von dieser, vielleicht zu langen, Unterbrechung der Begebenheiten wieder zu jenen zurück.

Als das Hofoperntheater im Jahre 1821 in Pacht gegeben wurde, zogen Vogl, Weinmüller und die Grünbaum sich von der Bühne zurück; die Lembert trat zum recitirenden Schauspiele über. Von den neu aufgenommenen war die Sontag ein köstlicher Gewinn. Für sie schrieb C. M. von Weber seine Oper „Euryanthe“, in welche der geniale Componist, wie er mir selbst sagte, seinen „Freischütz“ zu übertreffen suchte. Sie wurde mit rauschendem Beifalle aufgenommen, erwarb sich jedoch jenen Grad von Popularität, wie die früher genannten. Später kam sein „Oberon“ auf die Bühne; allein, die Sontag ausgenommen, so schlecht besetzt, so nachlässig einstudirt und so armselig ausgestattet, daß es nicht möglich war, sich durch diese Vorstellung einen richtigen Begriff von dem Werthe und der Wirkung dieses Werkes zu bilden. Mit diesem geist- und gemüthvollen Tonsetzer ging die Hoffnung auf das baldige Aufblühen einer national-deutschen, von italienischer Flachheit und französischer Uebertreibung gleich weit entfernten dramatischen Schule zu Grabe.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

I. Lesefrüchte.

Die Saison der italienischen Oper zu Wien ward mit Rossini's „Othello" eröffnet: Saphir, der die Vorstellung nicht versäumte und von derselben ganz eigens aufgeregt worden zu seyn scheint, findet darnach sich veranlaßt, den Lesern seines „Humoristen" folgende eben so melodieen- als harmonieenreiche Kraft-„Ouverture" als Einleitung zu der gesammten Saison vorzuspielen.

„Nichts auf der Welt ist so sehr dem Urtheil der Masse preisgegeben, als die Musik und der Gesang! Die Musik ist eine Kunst, in der Jeder drein spricht, denn sie ist in dem Volke im Zustande des Instinktes vorhanden. Eben deshalb aber, weil da mehr als sonst irgendwo die Allgemeinheit mit dabei und mit zu reden hat, wird uns der Compositeur und der Sänger aufbürden, was sie wollen, ohne eine Kontrole der Kritik, ohne eine Revue der Vernunft zu befürchten! So wie ein ganzer Staat nie gesetzwidrig handeln kann, weil er das Gesetz ist, so kann ein ganzes Publikum nie gegen den guten Geschmack sündigen, es macht denselben ja selbst! Deshalb wird die Musik, so lange sie Instinkt der Masse bleibt, stets die gesunde Vernunft tyrannisiren, stets der großen Regel des innern Gehaltes spotten, stets uns ihre Albernheiten und Läppereien, ihre Trivialitäten und Kindereien mit unter ihren Schönheiten und Erhabenheiten aufbürden, und wird daher eben so lange eine barbarische Anarchie bleiben! Jede andere Kunst hat ihre Helden und Götter, blos die Musik hat Götzen und Fetische! Jede andere Kunst macht Enthusiasten, blos die Musik macht — Narren; jede andere Kunst gibt nur Halbgebildeten und Scheingebildeten ein Recht, mit zu Gericht über sie zu sitzen, blos die Musik gibt auch den Ignoranten und den Verrückten das Privilegium, sie zu richten, sie zu vertheidigen und für sie — den Polichinell zu machen! Musik! Musik! der Frühling ist da! Italienische Oper! Wälscher Gesang! Rossinische Datteln! Donizettische Brocole! Welche Seligkeit! Welches Entzücken! Wir athmen Noten, wir baden uns in Tönen, wir waten in Rouladen, Cadenzen und Trillern, da ist Musik für jede Gattung Ohren und für jede Farbe von Phantasie, da sind „Arias" in jeder Couleur! Lauft, rennt, seyd athemlos, laßt selbst Strauß und Lanner und die Schnitzel bei Birn und Sperl, laßt selbst die Quadrille, diese täppische Zersetzerin unserer schönsten Partituren, die Pakotillen-Königin, vergeßt Eure Domino im Café und Eure Lazzi in den Vorstadttheatern und werft Euch bewundernd zur Erde, denn — Othello ist wieder gegeben worden! — Othello! — Rossini's Othello steht unter den drei Opern: Semiramis, Zelmire und Othello, in welchen Rossini von seinem wahren Beruf zur opera buffa zur ernsten Oper sich zu erheben versuchte, obenan. Seine Melodieen, Stimmen und brillantirte Genialität sind überall sichtbar, allein Rossini's Ernst, oder wenn wir mit dem Libretto reden wollen, seine „heroischen Opern" sind nie wie eine Oper als vollendetes Kunstwerk seyn soll, nämlich: die vollständig, musikalisch-organische Entwickelung einer aufgenommenen Idee, die melodische und harmonische Beleuchtung derselben, von allen Gefühls- und Gedanken-Seiten und die Aufrechthaltung und Durchflechtung dieser Idee in allen einzelnen Partieen, sondern es sind meist blos „dramatische Concerte", in denen einzelne Ausschnitttheile der Grundidee, einzelne Lambeaux der Grundempfindung an einander gereiht sind, wo von dem dramatischen Stammgut jedem einzelnen Sänger sein Theil vorgelegt und zugemessen wird, wo die Idee an dem Talente jedes einzelnen Individuums angemessen wird, und aus ihr sodann dasjenige herausgeschnitten, was ihm am besten paßt. Wenn nun alle diese Partial-Loose an Arien, Duetten, Chören, Recitativen, Preghiera's, Agitato's u. s. w. aus dem Grund-Capital an die Spielenden vertheilt sind, dann singt Jeder sein Theil, und wenn diese Einzelnheiten oberflächlich faßlich an einander gereiht sind, ist das dramatische Concert als Oper fertig. In diesem Othello selbst, in welchem Rossini noch die meiste Virilität seines großen Talentes bewies, in welchem z. B. der dritte Akt ein Meisterwerk an musikalisch-dramatischem Ausdruck ist, dieser dritte Akt, der mit so wenig Gewaltsamkeit so gewaltige Effekte hat, der mit so einfachen Mitteln so gigantisch wirkt, selbst dieser Othello bemächtigt sich blos unserer Empfindung, anstatt sie zu erregen, anstatt sie zu erwecken, sie legt in uns ein Agregat von Eindrücken ein, wie man Walzen in Spieluhren einlegt, aber sie stimmt uns nicht mit, sie ruft die Empfindung nicht aus uns hervor, die Wirkung entsteht nicht aus der magischen Berührung der Musik mit unserem inwohnenden Seelenleben, mit unserem tiefen Gefühl-Seyn, sondern durch den Galvanismus desselben, durch den elektrischen Schlag des Gesanges, nicht in seiner Objektivität, sondern in seiner Subjektivität, also nach dem elektrischen Schlag der Gesangsweise auf die aufgesungene Sensibilität unserer Nerven! Die Rossinische Musik, wo sie erhaben, ernst, heroisch seyn will, da wird sie stets nur große Zuckungen hervorbringen, aber nie große Erschütterungen! Aber von dem Geiste Mozart's, Haydn's, Beethoven's, welche in der Kunst das Leben verklärten, die in dem Erhabenen die Natur, und in dem Ernsten die Enthüllung aller Urschönheit feierten, ist keine Ahnung da! Jene wußten das, was dem mit Recht in seinem Fache so hoch bewunderten, pesarischen Zauberlauber sein Genius versagte: im Zerrissenen die Harmonie, im Beschränkten die Freiheit, im Einzelnen die Totalität und im Zeitlichen das Ewige ahnen, fühlen, durchbeben und mit süßen, heiligen Schauern an unserm geistigen Aug' und Ohr vorbeiwandeln zu lassen! Allein Mozart, Haydn, Beethoven schrieben für Deutsche! Wir Deutschen sind gewohnt, oder vielmehr wir waren damals, in den haleponischen Musiktagen, gewohnt, die Musik anzuhören mit Glauben und Beglaubigung! Rossini aber schrieb einem andern Hörerkreis, einem Hörerkreis, der nicht Wärme will, sondern Gluth, nicht Licht, sondern Funken, nicht Anregung, sondern Reizung, nicht Ideen, sondern Einfälle, nicht Musik, sondern Musiker, nicht Gesang, sondern Sänger. — Unter allen diesen dramatischen Concerten oder Opern, die der große Meister alle blos für seine Individuen schrieb, unter allen diesen „Compositionen ad hominem" hat wohl Othello am meisten die Menge angeregt, weil sie den meisten nah liegt, weil sie d. h. die Leidenschaft und die Heimath der Handlung und psychologisch und geographisch nah liegen. Je mehr die Darstellung eines Objekts in unserem Ideenkreise liegt, desto mehr, desto durchdringender werden wir von ihr afficirt. Je klarer der Gegenstand des Schauspiels oder der Oper in unserem Bewußtseyn heimisch ist, desto mehr füllt seine Darstellung unsere Sinne, unsern Geist, unser Gemüth aus. Alle diese Aufzüge von Türken und Vestalinnen, von Yngen und Braminen, von chinesischen und arabischen Ceremonial-Dingen lassen uns kalt!! Norma und Semiramide, Mosé und Maometto, Cortez und Turandot, Iphigenie und Jessonda u. s. w. schweifen in ihrem Sujet schon so weit über unsern gewöhnlichen Horizont hinaus, daß sie verwandte Ideen und Empfindungen nicht mehr erregen können, daß sie mit unserer gewohnten Denk- und Gefühl-Weise, mit unserm Volkselement ganz und gar nicht verwandt klingen und also den musikalischen Ausdruck, die Popularität ganz und gar unmöglich machen. Alle unsere Libretto-Fabrikanten und Compositeurs berücksichtigen das nicht, und schneiden sich dadurch den allgemeinen Effekt selbst ab. Der Freischütz verdankt seinen Erfolg größtentheils der Volksthümlichkeit seines Stoffes, der auf unserem Boden wuchs und nicht indianische Vogelnester musikalisch zurichtet, darum hat Max und seine Taube mehr Anklang gefunden, als Oberon mit dem Lilienstengel. Im Othello ist nun der Stoff ganz allgemein, ganz populär; Eifersucht, eine Leidenschaft, die in allen Sprachen, in allen Zoonen dieselbe Sprache, dieselben Gesten hat! Die Eifersucht ist eine Leidenschaft, die durchaus Crescendo geht, und die Crescendo's sind das Samsons-Haar Rossini's, in ihnen liegt seine Stärke! Alle seine großen und brillanten Genialitäten werden an dem Ausdrucke einer solchen Leidenschaft zu Großwürdenträgern, sein Feuer, seine Mannigfaltigkeit, seine brillante Instrumentation, sein reicher Born an frappanten Motiven, finden hier ein weites, fruchtbares Gebiet, und selbst seine Mängel, seine Unkorrektheit, sein unmotivirtes Fahrenlassen und Wiederhaschen eines Ausdruckes werden bei dieser Empfindung zu Fehlern der dargestellten Leidenschaft und also zur Schönheit und zur Charakteristik der Musik!!! Selbst die häufige Selbstwiederho-

lung der Motive und da zum eigenthümlichen Ausdruck des Stoffes, denn keine Leidenschaft wiederholt sich und ihre Ausdrücke öfters als die Eifersucht. Deshalb nimmt diese Oper auch an Schönheit zu gegen ihr Ende, im dritten Akt, weil da diese Hyder Eifersucht nach und nach alles Andere umschlingt, und aus allen ihren Köpfen diese einzige Leidenschaft austobt. Und nun Donzelli als Othello! Rossini mag sich bei der Mutter Natur bedanken, daß sie Naturen schuf, die dem Gesetze der Zeit spotten und siegreich über ein halbes Säkulum hinaus ihren Genius unversehrt bewahren! Es wird nicht viel weniger als ein Vierteljahrhundert seyn, daß ich Donzelli in den verschiedensten Zeiten, Räumen und Umgebungen hörte, und er war und ist noch immer der feurige Busch, der stets glüht und flammt, und sich nie verzehrt! Eine solche Erscheinung deutet auf das Daseyn eines höheren Genius, und die Kritik soll die Schuhe ausziehen, wenn sie dieses Kunstgebiet betritt. Ich will hiemit nicht sagen, daß Donzelli ganz frei von allem Tadel wäre, welcher auch eben so gut der höchste Grad als der niedrigste seyn kann, nein, auch Donzelli hat sich nicht rein erhalten von verschiedenen Manieren, die wie levin mecuta vielleicht eben seine eigene Originalität erhöhen. Auch Donzelli ist nicht frei vom sich gehen lassen und singt zuweilen mehr für sich als den Hörer, auch Donzelli opfert zuweilen den Gesang dem Sänger, auch Donzelli gefällt sich zuweilen im Ensemble, sich zu isoliren, daß die Andern fast Halt machen müssen u. s. w.; allein das sind vielleicht Unzertrennlichkeiten seines Genius! Das Alles wird weit, himmelweit überflügelt von seiner Stimme, die noch immer zwei Octaven voll und kräftig hat, von seiner glatten, glänzenden, säulenhaften Methode, von diesem Vortrage voll Gluth, voll Gediegenheit, voll flüssiger, schmelzender seelenvoller Fülle und Innigkeit! Endlich, sagt Alles in Allem, er ist Othello! Und was er von Shakespeare in Rossini hineinbringt, mag er selbst vielleicht nicht wissen, denn der Genius ist eben deshalb Genius, weil er unbewußt das Herz der Scheibe trifft, allein Donzelli's Othello ist ein Extract des Shakespeare'schen, lavadurchströmten, vulkanischen Herzens, aus welchem die Eifersucht in furchtbar schöner Eruption bricht und die Gefilde der Liebe und Freundschaft einäschert! Aber selbst in dieser gräßlichen Wildheit bleibt Donzelli ästhetisch schön, und das ist das Merkmal des wahrhaft Erhabenen! Neben diesem Othello schrumpfen die vielen deutschen Othello's, die auf den Othello reisen, und als Muster-Othello's gelten, zu kleinen gestikulirenden Möhrchen zusammen. Wie Miece nimmt sich dieses freie, großartige, edle und imposante Spiel Donzelli's, die kleinliche Gewaltgestikulation, dies Aufsträuben und Brüsten und Spreizen anderer bewunderten Othello's aus! Wie ein donnernder Jupiter neben einem donnernden Pygmäen steht dieser Othello neben den vielen sonstigen, mit Eifersicht angestrichenen deutschen Mohren da! Bei den meisten dieser Othello's, ich bezeichne Niemand, sieht man, wie beim Strudel auf der Donau, oder bei dem Bingerloch auf dem Rhein, schon von Weitem die Stelle, wo die Untiefe ist; da fangen sich schon lange früher an, die Mienen zu kräuseln und die Glieder alle machen schon kleine Wellen, und die ganze Figur ruft schon zwanzig Minuten früher: „Halt, jetzt kommt die Eifersucht! Aufgeschaut! Jetzt bin ich eifersüchtig! Jetzt bin ich wüthend!" Allein bei Donzelli wird der Zuhörer unversehens mit in den Wirbel gerissen, die Untiefe der Leidenschaft hat ihn in ihren Trichter mit hineingezogen, und er wußte nicht wie, die Fluth kam und ging, und er ward mit ihr fortgerissen. Die Artigkeit, der wir uns gegen Damen von jeher beflissen haben, nimmt uns hier die Feder aus der Hand und diktirt uns die Worte: Möge Mad. Tadolini uns bald Gelegenheit geben, ihr unsere Aufmerksamkeit bezeigen zu können. Allein nicht umhin können wir, hier unserer deutschen Desdemonen zu gedenken. Schröder-Devrient, Heinefetter, Schechner, Mezger-Vespermann u. s. w. und wiederholen:

„Rühmend darf's der Deutsche sagen,
Selbst erschuf er sich die Kunst."

Möglich auch, daß die Eifersucht eine italienische Empfindung und die Liebe eine deutsche Empfindung (Erfindung) ist. Und somit begrüßen wir die italienische Saison mit wahrem Vergnügen vor der Hand bloß in Donzelli *).

II. Kleine Zeitung.

Cassel am 8. Mai. Am Charfreitag ward in der hiesigen Hof- und Garnisonskirche Spohrs neues Oratorium „Babylons Fall" aufgeführt. Im Publikum schien sich eine getheilte Ansicht darüber zu bilden. Darf ich mir anmaßen, eine Stimme abzugeben, so spricht dieselbe unbedingt die größte Achtung vor dem Werke aus. Seine allerdings etwas starke dramatische Färbung, die Einigen nicht zusagen wollte, scheint mir Bedingung der Vollendung. Die ganze Katastrophe der Geschichte ist ein Drama nach allen Formen und Seiten, und diesen Charakter nicht in den Vordergrund gestellt hätte dem Gemälde ein bedeutendes Heil entgehen müssen. Dann hat die Musik selbst wohl nie noch einen größeren Triumph in der Bildnerei von Charakteren gefeiert, ohne sich selbst zu verletzen. Als Musiker mußte mir dies große Bewunderung einflößen, als Aesthetiker Freude. Die Arie: „Nicht länger wird die Heerde Juda's irren", der Perser-Chor: „Hoch empor die Siegesfahne" u. a. Stücke sind Meisterwerke jedes für sich.

Paris am 7. Mai. Das Orchester der Kirchenmusik während der Tauffeierlichkeit des Grafen von Paris bestand aus 250 Musikern. Direktor war Habeneck. Nach der Messe wurde das große Te Deum von Lesueur noch aufgeführt. In den Sälen des Louvre, welche die reiche Gemälde-Gallerie enthalten, fand gestern eine Nachfeier der Taufe, ein großes Concert, statt. Gegen 4000 Personen waren eingeladen. Der König und die K. Familie traten um 8 Uhr ein. Das Orchester, bestehend aus 400 Musikern, wurde von Auber, K. Kapellmeister, geleitet. Aufgeführt wurden: die Ouverture aus der diebischen Elster; Stücke aus Haydns Schöpfung; Stücke aus Glucks beiden Iphigenien und Armida; eine Symphonie von Haydn; le jeune Henri von Mehul und Bruchstücke aus Judas Makkabäus. Die Beleuchtung war glänzend, und die Gemälde schimmerten in ihr herrlich.

III. Miscellen.

(Neue Opern.) Von Thomas in Paris ward die neue Oper „le tour de Pise" mit Erfolg aufgeführt. — Balfe in London beschenkte die englische Oper mit dem neuen Werke „Cleventhea". — In Carlsruhe hat der junge A. Fesca mit der Oper „die Franzosen in Spanien" viel Glück gemacht. — Auch Ernst Richter in Breslau arbeitet an einer Oper „die Contrebande".

(Preis-Austheilung.) Der Preis von 25 Species-Ducaten, welcher von dem Copenhagener Musikvereine auf die beste Ouverture ausgeschrieben wurde, hat Niels Gade daselbst, ein Zögling der K. Kapelle, gewonnen. Preisrichter waren Spohr und Fr. Schneider.

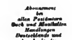
Anfrage.

Bekanntlich wird die Melodie des von Stockmann gedichteten Volksliedes „Wie sie so sanft ruhn, alle die Seligen" rc., bald Neefe, bald Benecken, bald noch andern Liedercomponisten zugeschrieben: sollte Jemand unter den verehrten Lesern das Original dieser Melodie besitzen und behufs einer Vergleichung zu kunsthistorischem Zwecke dasselbe mitzutheilen geneigt seyn, oder sonst Auskunft darüber geben können und wollen, so würde zu großem Danke er verpflichten

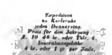
die Redaktion der Jahrbücher.

*) Unterzeichnete erlaubt sich, an die Mittheilungen und Urtheile ihrer beiden italienischen Korrespondenten zu erinnern. D. Red.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.


Abonnement bei allen Postämtern Buch und Musikalien Handlungen Deutschlands und des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.


Expedition zu Karlsruhe jeden Donnerstag. Preis für den Jahrgang fl. 10 48 kr. oder Thlr. 6. Inseratensgebühr 4 kr. oder 1 gr. per Zeile.

Dritter Jahrgang. ***Nr. 21.*** **27. Mai 1841.**

Ueber das Eigenthum des Componisten oder des Verlegers von einer musikalischen Composition und was der Nachdruck derselben ist *).

Es ist bei keiner Sache wohl so schwer zu bestimmen, wie weit das Eigenthum gehe, oder was das Eigenthum sei, als bei einer musikalischen Composition. Schon diese allgemein eingeführte Benennung ist ein Beweis mehr für die Schwierigkeit der Entscheidung, und zugleich einer für meine im Folgenden entwickelte Ansicht. Jene Schwierigkeit liegt in dem ganzen Wesen der Musik überhaupt. Zwar gehen alle Produkte der schönen Künste weniger aus dem Verstande als aus der höher erregten schöpferischen Kraft des Geistes und der Phantasie hervor, doch ist die Musik die sinnlichste von allen und wendet sich voller und unmittelbarer an das äußere Gefühl, wie denn auch Geisteskranke neue Melodien erfunden haben. Und wiewohl es auch bei der Musik möglich ist, die Formen der Erscheinung der Töne mit dem Verstande zu untersuchen und allgemein geltende Regeln herauszufinden: muß doch, wo die Eigenthümlichkeit einer Sache so schwer zu bestimmen ist, das, was an ihr Gegenstand des Handels und einem Dritten zu überlassendes Eigenthum seyn kann, den verschiedenartigsten Ansichten und Deutungen unterworfen sein. Jedes geistige Eigenthum ist zweifacher Art, einmal ein nur im Ruhm und in der Ehre begründetes Eigenthum, was ein bevorzugter Geist den andern Menschen zu ihrer Erhebung, ihrem Nutzen, ihrem Vergnügen oder der Erweiterung ihres Wissens mitgetheilt hat, das andremal ein Eigenthum, was er in materielle Formen bringen und einem Dritten verkaufen oder selbst vertreiben kann. Zwischen diesen beiden Arten des Eigenthums die Grenzen festzustellen, ist freilich schwer, aber nicht unmöglich. Diese Schwierigkeiten und Verschiedenheiten der Ansichten haben es bis jetzt noch zu keiner geregelten Gesetzgebung kommen und die §§. 19. 20. (Musikalien betreffend) des neuen preuß. Gesetzes vom 11. Juni 1837, ebenfalls vielfacher Auslegung fähig, redigiren lassen *). Diese Zweideutigkeit läßt den ganzen Musikalienhandel leiden und giebt zu unzähligen Processen Veranlassung, die den Verklagten hemmen und den Kläger nicht fördern. Jeder Musikalienhändler fühlt die Nothwendigkeit, die dringende Nothwendigkeit, daß Bestimmungen feststehen müssen, die ihn in seinen Unternehmungen zur sichern Richtschnur dienen können. Hierzu beizutragen ist der Zweck dieser Zeilen.

Es suchen jetzt einige von den größern Handlungen in ihrem eigenen Interesse, aber nicht in dem der Gerechtigkeit der Sache, den Grundsatz aufzustellen, daß die Melodie Eigenthumsrechte habe. Aber etwas Abstraktes läßt sich als ein materielles Eigenthum gar nicht festhalten; im Concreten dagegen wird es sich durch äußere Merkmale sehr leicht thun lassen. Darum kann die Melodie nicht der Gegenstand des Handels seyn, sondern die Melodie im Zusammenhange mit ihrer Form. Und dieser Punkt ist es gerade, auf den bei allen dergleichen Processen zum Nachtheil oder zu Gunsten des Verklagten zu wenig Rücksicht genommen, und der bei Anregung dieser Frage fast immer außer Acht gelassen worden ist. Bei den wenigen Tönen, welche dem Ausdruck in der Musik zu Gebote stehen, sind Aehnlichkeiten und zuweilen große Aehnlichkeiten nicht zu vermeiden. Wollte man es nun in einem Gesetz als Grundsatz hinstellen, die Melodie sei das Eigenthum des Verlegers oder des selbstverlegenden Componisten, so ist dieser gänzlich unhaltbar, denn ein, in einem Gesetz ausgesprochener Grundsatz muß von Consequenz zu Consequenz getrieben jede Probe aushalten.

---

*) Zunächst wurde dieser Aufsatz der „Preßzeitung", dann um des Interesses willen, welches nothwendig er für das musikal. Publikum insbesondere haben muß, aber von dem Verfasser selbst auch diesen Jahrbüchern mitgetheilt. Die Redaktion der Preßzeitung macht sofort folgende Bemerkung noch dazu: „Man wolle sich in's Gedächtniß zurückrufen, daß die namhaftesten deutschen Musikalienhandlungen, welche am 29. Mai 1829 die „Conventional-Akte, um dem Musikhandel Solidität und Festigkeit zu geben", mit einander abschlossen und diese am 12. Mai 1830 durch eine Reihe von Zusatz-Artikeln ergänzten, in dem Zusatz-Artikel 5. Folgendes festsetzten: „Die Melodie wird als ausschließliches Eigenthum des Verlegers anerkannt und jedes Arrangement, das die Töne des Componisten (sic) wiedergiebt und nur auf mechanischer Vorrichtung beruht, soll als Nachdruck angesehen werden." D. Red.

*) Diese §§. lauten: §. 19. Dieselben Vorschriften (wie für geographische, topographische, architektonische und ähnliche Zeichnungen) gelten hinsichtlich der ausschließlichen Befugniß zur Vervielfältigung musikalischer Compositionen. §. 20. Einem verbotenen Nachdruck ist gleich zu achten, wenn Jemand von musikalischen Compositionen Auszüge, Arrangements für einzelne Instrumente oder sonstige Bearbeitungen, die nicht als eigenthümliche Compositionen betrachtet werden können, ohne Genehmigung des Verfassers herausgiebt.

Dieser würde dabei sehr schlecht bestehen. Seine Folge wären tausende und abermals tausende von Processen mehr unter den Componisten als unter den Musikalienhändlern. Der Chikane wäre ein geräumiges Feld eröffnet; ja es wären Klagen statthaft, wenn zwei Takte bei einem Componisten eben so lauteten, wie bei einem Andern. Noch mehr, es könnten Fälle stattfinden, wie der folgende: Der Componist A., der seine Oper Isolde dem Verleger B. verkauft hat, schriebe eine neue Oper Thusnelde, und verkaufte sie an Y. B. läßt sich die Thusnelde kommen, sieht sie genau durch und findet, was etwas recht alltägliches ist, daß mehrere Stellen in dieser Oper eben so lauten, wie in seiner Isolde. Er verklagt Y. wegen des Nachdrucks dieser und jener Stellen aus seiner Oper und beweist, daß ihm Note für Note Stellen aus ihm zugehörigen Melodieen abgedruckt worden sind. Ist die Melodie Eigenthum, so muß Y. als Nachdrucker verurtheilt werden, denn eine Sache, die Jemand ganz gehört, gehört ihm auch in ihren einzelnen Theilen. Dagegen steht es Y. wieder frei, sich an den Componisten A. zu halten, weil er ihm betrügerischerweise etwas einem Andern Zugehöriges verkauft oder eine Sache doppelt verkauft hat.

Diejenigen, welche in diesem Punkte das neue preuß. Gesetz abfaßten, haben, alle Inconvenienzen voraussehend, die aus einer Bestimmung entspringen mußten, welche die Melodie zum Eigenthum macht, nichts davon erwähnt *).

Von einem höheren Standpunkte aus betrachtet, kann jede Melodie als eine Idee gelten, und wie ich vorher die praktische Unhaltbarkeit der Ansicht: die Melodie könne ein ausschließliches Eigenthumsrecht haben, dargethan, will ich es jetzt theoretisch, oder vielmehr von dem Standpunkte der vergleichenden Vernunft aus thun. Jeder Gedanke, jede Entdeckung, jede Erfindung, welche einmal veröffentlicht worden, sei es durch Wort, Schrift oder Zeichen, sind in ihrer Anwendung das Gemeingut der gesammten menschlichen Gesellschaft geworden, bleiben jene auch in der ersten Form das Eigenthum ihres Urhebers. Die Regierungen pflegen Entdeckungen und Erfindungen in ihrer ursprünglichen Anwendung zu patentiren, beschränken aber ihr Patent nur auf diese und stellen Jedem die Uebertragung auf andere Dinge frei. Von dieser Ansicht ging das Ministerium des Unterrichts ganz folgerecht aus, als es der Frau Schindelmeißer auf ihre neu erfundene Methode beim Pianofortenunterricht ein allgemeines Patent versagte **), während ihr über diesen Gegenstand erschienenes Werk von Niemand nachgedruckt, wohl aber von Jedem benutzt werden darf. Wird also irgend ein Thema aus einer Oper oder sonst woher als Rondo, Tanz, Variationen rc. oder mehrere als Potpourri, Fantasie, rc. von einem reproducirenden Componisten bearbeitet, so kann dies unmöglich ein Nachdruck des Musikstückes seyn, aus welchem dieses Thema entlehnt, eine ganz andere Bedeutung und Form gewonnen hat *). Der gesunde Menschenverstand, wie der Augenschein, lehren das. Nur ein besonderes Privilegium konnte jene Bearbeitungen gesetzlich, aber nicht moralisch zum Nachdruck stempeln, und über die Verderblichkeit der Monopole und Privilegien giebt es jetzt nur eine Stimme. Dagegen muß die Satz für Satz geschehene Uebertragung eines Musikstückes für andere Instrumente mit allen Modifikationen, welche die Einrichtung und der Bau des jedesmaligen Instrumentes erfordern, wohl Nachdruck zu nennen seyn; gleichviel ob sie das Musikstück schwerer oder leichter arrangirt wiedergiebt. Denn dieses Arrangement ist die Wiedergabe desselben Musikstückes in Form und Melodie, nur die Ausführungsart ist modificirt. Die Aufnahme von ganzen Opern-, Liedern- und andern Melodieen in ein für den Unterricht bestimmtes Werk kann nicht als Nachdruck betrachtet werden, wenn jene zu eben diesem Zwecke bearbeitet sind. Dagegen sind Werke, wie der Arion, von dieser Ansicht aus betrachtet, weiter nichts als Nachdruck, da sie selbstständige Werke in ihrer ursprünglichen Form und Melodie ohne inneren Zusammenhang anhäufen. Doch was den Arion betrifft, so spricht für diesen die nach älteren Rechtsbegriffen mehrfach erfolgte Freisprechung; und derselbe Gerichtshof, der vor einigen Jahren ein Werk freigesprochen hat, kann es nicht wieder verurtheilen, weil kein Gesetz rückwirkende Kraft hat; und worauf soll dann Verlaß seyn, wenn ein gerichtlich sanktionirtes Urtheil alle Tage wieder umgestoßen werden kann? Ferner aber läßt sich die Frage aufstellen, ob bei der großen Verschiedenartigkeit der Vokal- und Instrumentalmusik eine Bearbeitung der ersteren für die letztere eine Wiedergabe des Musikstückes in seinem Zusammenhange zwischen Melodie und Form zu nennen sei oder nicht? Für beider Ansichten läßt sich so viel Für als Wider sagen, und so mag man denn auch hierin dem Componisten und seinem Verleger den Vorrang lassen.

(Schluß folgt.)

Kritik.

Mainz rc. bei B. Schott's Söhnen: Christi Auferstehung. Oratorium, zusammengestellt nach Klopstock, in Musik gesetzt und J. K. H. der Frau Herzogin von Orleans in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Ritter Sigismund Neukomm. Clavierauszug. Pr. 4 fl. 48 kr. oder 2 Rthlr. 18 ggr.

Das Werk könnte zu vielen und umfassenden Betrachtungen über Form und Wesenheit eines Oratoriums Veranlassung geben, die anzustellen und zu erschöpfen aber nicht hier Raum und Zweck gestatten. Man halte diese Vorbemerkung nicht für allgemein; sie stützt sich auf den besondern

---

*) Vergl. hiermit: Die Erläuterungen von Hitzig über das preuß. Gesetz gegen den Nachdruck vom 11. Juni 1837.

**) S. „Ein Wort über meine Musikunterrichtsanstalt. Von Friederike Schindelmeißer." Berlin 1840, Vossische Buchhandlung. S. 11—14.

*) Arrangirt aber zum Beispiel Jemand nach einem Liede, welches sich schon an und für sich in einem Tanztakte bewegt, einen Tanz, und fügt diesem den Text des Liedes hinzu, so ist dies weiter nichts als ein maskirter Nachdruck, denn was hat ein Tanz mit einem Liedertext zu thun. Ein Fall, der schon öfter vorgekommen ist.

Charakter der Dichtung und Arbeit selbst. Gewiß ist das Oratorium ein geistliches Drama, das außer seinem Inhalte sich von der Oper hauptsächlich noch dadurch unterscheidet, daß es die Handlung selbst nicht in sich aufnimmt, sondern solche entweder in einer dem lyrischen Erguſſe einverleibten Reflexion oder in der Betrachtang, Vorstellung und Erzählung des Recitativs nur andeutet. Deßhalb pflegte die klassische Vorzeit den Personen des Oratoriums stets auch einen wieklichen „Erzähler“ zuzufügen, der in den Zwischensätzen die Geschichte der Handlung Anfangs blos rednerisch, später jedoch auch (musikalisch) recitativisch herdeklamirte; and daher kommt es, daß, was die Formen eines solchen geistlichen Drama's anbelangt, neben den Chören das Recitativ immer einen der wichtigsten und wesentlichsten Plätze in ihnen einnimmt. Indessen ist der Grad jenes Ausschlusses der Handlung aus dem Oratorium doch auch ein verschiedener. Nicht als dürfte Etwas, was das Wort Scene, in dee Theater-Terminologie, irgend in sich begreift, darin vorkommen, aber die einzelnen Personen, welche wir uns als an der, der ganzen Vorstellung unterliegenden Handlung Theil nehmend denken, dürfen wohl selbstredend aufgeführt werden, und indem dies geschieht, ist der Weg zu dem Mehr oder Minder des Eingreifens der Rede in die Handlung selbst auch eröffnet, kann mehr oder weniger die Handlung von der gesammten lyrisch-dramatischen Gestaltung ausgeschlossen werden, läuft der Dichter wie der Componist, weil das Maaß seinem eigenen Willen überlassen, und dieser hier wie nirgendswo so manchen und vielen Reizen der Verführung ausgesetzt bleibt, jedoch auch die größte Gefahr, bald hier bald dort zu viel oder zu wenig zu thun, durch ein Ueberschreiten des rechten Maaßes der ganzen Idee und Wesenheit seines beabsichtigten Kunstwerkes unvermeidlich auf das empfindlichste zu schaden. Referent weiß nicht, wer die Worte zu vorliegendem Oratorium (aus Klopstock's „Messias“) zusammengestellt hat, räumt bereitwilligst auch dem Componisten, einem Neukomm, ungleich reichere und namentlich praktischere Erfahrungen in Sachen der Schöpfung solcher Kunstwerke ein, und muß gleichwohl er solch' rechtes Maaß zwischen Lyrik und Dramatik darin füe zu weit nach Seiten der letzteren hin überschritten halten, so mag das von der außerordentlichen Gefährlichkeit der Klippe zeugen, die selbst dem bewährtesten Meister in dieser Beziehung hier sich entgegenwälzt. Daß ich mich nicht unterfange, die Geschichte der Auferstehung unsers Herrn und Heilandes zu wiederholen: sie ist es, welche von dem ersten Momente ihrer That an bis zu seinem Eeſcheinen vor den Jüngern auf Taboe in Galiläa, die Ueberzeugung des glaubensschwachen Thomas mit eingeschlossen, die Geschichte der vorgestellten oder doch als vorgehend gedachten Handlung ausmacht, und ziemlich mit allen Einzelnheiten zwar, so weit Klopstock solche in seiner unsterblichen, erhabenen Dichtung beeührt. Es ist nicht zu leugnen, daß die kurze Reihe von Ereignissen einen vortrefflichen Stoff zu einer geistlichen Cantate abzugeben vermöchte, aber soll sie dies, so düefen wir schlechterdings nicht an letzterem blos festhalten, müssen ihn überwältigen in der einzigen Idee der wahrhaftigen Auferstehung des Herrn und aus deren unergründlich tiefem Inhalte dann alles das herleiten, was den Gedanken wie das Gefühl, Herz und Kopf, an die gesammte Geschichte zu fesseln vermag; halten an der und wenn auch noch so kurzen Reihe der Ereignisse selber wir fest, so muß nothwendig das Ganze viel zu sehr in Wirklichkeit werden, was es doch nur scheinen soll, ein Drama nämlich mit solch' vollem Inbegriff der Scene, daß, wenn der Sinn selber auch an dieser nicht haftet, keine gar kräftige Illusion doch dazu gehört, sich solche zu schaffen, — und das — meine ich ist zu viel, zu viel Dramatik für ein Oratorium. Prüfen wie weiter, wozu solch' Uebermaaß führt. Der Zusammensteller der Worte vorliegenden Oratoriums hält sich fest an den Stoff, an die Reihe der Ereignisse: was war die Folge? — bis auf ein einziges kleines Terzett und die paar Chöre treffen wir auch nicht eine wahrhaft lyrische Stelle. Die Worte, von welchen die Bibel uns erzählt, daß ein Engel vor der geöffneten heiligen Grabesthür zu Maria Magdalena und den übrigen heiligen Frauen sie gesprochen, mußten (Nr. 5) zu einer „Arie“ dienen; aber was ist diese Arie nun? — eine vollkommen scenische Erzählung. Nicht anders und in erhöhetem Maaßstabe noch verhält es sich mit Thomas' Zweifelbekenntniß und dem Erscheinen des Herrn vor ihm selber dann, wo wiederum „Arien“ geschaffen werden sollten; aber wo diese nun einen solch' völlig scenischen Charakter annahmen, daß der begeisteete Sänger sowohl leicht in Versuchung kommen könnte, das Notenblatt fortzuwerfen und in ein rein theatralisches Spiel auszubrechen, als der Höeer dies fast verlangt, um den Sinn des Schauens zu befriedigen, den der zweite des Hörens und die dadurch aufgeweckte Vorstellung so unaufhaltsam gereizt haben. Und welche Folgen kann diese und solche dichterische Anlage für den Componisten wiederum nur haben? — daß, um Leben der „Scene“ zu geben, er nun ganz und gar auch den gegebenen Stoff in ein dramatisches Gewand hüllt, das die objektive Zeichnung selbst bis auf den einzelnen Gedanken, die eine That und das sie bezeichnende Wort nicht verschmäht, was in einer wieklichen Oper wohl hie und da zugestanden werden mag, aber in einem Oratorium (nach meinem Dafürhalten) allemal seine Wirkung verfehlt. Zum Beweise für meine Ansicht führe ich, der hundert und mehr einzelnen Stellen nicht zu gedenken, wo ein Gottfried Webee selbst der Malerei das Wort nicht mehr führen dürfte, nur das Recitativ Nr. 6 mit seinem Presto-Schluß an, wo Thomas singt: „Ihn selber habt Ihr gesehen?“ rc. und wo die Ueberschrift „Scene und Arie“ ohne Zweifel eine viel richtigere gewesen wäre. Diese zu vorwaltend scenisch-deamatische Haltung des Ganzen, welche (um ein zweites Beispiel anzuführen) auch in Mendelssohns „Paulus“ bei denjenigen Stellen allein der hindernde Theil seyn düefte, die musikalisch bewundernswerth erscheinen und dennoch keine sonderliche Wirkung an ihrem Platze hervorbringen, macht endlich auch unmöglich, das Week als eine bloße Cantate etwa einzuführen, so viel Recht sein sonst geringer Umfang dazu geben dürfte. In Allem besteht dasselbe nämlich aus 12 Nummern, wobei ich die 33

Takte lange Einleitung (B-moll) noch als Nr. 1. mitrechne. Recitativ Nr. 2 (ebenfalls B-moll) erzählt in wirklich trefflicher Stimmführung das Harren der Schaar himmlischer Zeugen auf den großen Augenblick, in welchem unter heftigem Beben der Erde das Grab sich aufthat und „Jesus erstand". Daß schon hier der Componist das „Reißen der Wolken", den „Flug Gabriels" und die „Flamme Gottes" mit den gewöhnlichen Blitzesfiguren (um mich so auszudrücken) und das „Beben der Erde" mit einem fürchterlichen Tremolo des verminderten Septimenaccords auf A in der Begleitung bezeichnet, dürfte wohl schon zu den oben erwähnten objektiv malerischen Stellen gerechnet werden. Fassen wir den Gedanken solchen Vorgangs in dem äußern Naturleben: unsere innerste Thätigkeit stockt eher unter der Last des Staunens, des Unbegreiflichen, als daß sie mitdonnert und bebt, und die Subjektivität doch soll allein Gegenstand musikalischen Ausdrucks seyn. Ein kräftiger, nur weil er Nichts ausspricht als den Freudenruf „Halleluja! der Herr ist erstanden!" wohl etwas zu imitatorisch gehaltener Chor fällt mit Nr 3. (B-dur) ein, der, nachdem von einem kleinen Satze in Ges-dur er unterbrochen wurde, mit einer musikalisch wirklich sehr geistreichen Fuge schließt. Nr. 4 — Recitativ abwechselnd für Tenor und Baß. Nr. 5 (D-dur) die oben schon erwähnte Engels-Arie. Nr. 6 — jenes Recitativ und Arie des Thomas: unaufhörliche Modulationen und verkehrte oder imitirende Figuren zeichnen im ersteren „das Grübeln" und „das Nagen von tausend Zweifeln". Nr. 7 — kräftiger Chor der Zeugen im $^6/_4$-Takte mit oft wiederkehrenden unisonischen Folgen. Nr. 8 — Recitativ und Arie (A-dur): Christus erscheint vor der Versammlung, segnet sie und überzeugt Thomas von der Wahrheit seiner Person. Nr. 9 — Recitativ und Chor (F-moll = F-dur): Jesus verschwindet, Preis seiner Herrlichkeit. Wohl der schönste, wirksamste Theil des ganzen Oratoriums. Nr. 10 — Terzett für Sopran, Tenor und Baß (B-dur). Nr. 11 — Chor (D-moll) und Nr. 12 — große Schlußfuge mit allen Künsten der Verkehrung und Engführung. Unbedingt sind die letzten drei Nummern, welche zugleich der Textinhalt eng mit einander verbindet, die musikalisch interessantesten und auch wohl wirksamsten. In den übrigen mag mein vorausgeschicktes Gesammturtheil seine nächste Begründung finden, das indessen bei jedem Worte der großen Achtung nicht vergessen haben will, welche der Freund der Tonkunst dem würdigen Meister schuldet. Dem deutschen Texte ist eine englische Uebersetzung zugleich beigegeben. Der Druck in hoch Folio auf 61 Seiten ist ziemlich korrekt und geschmackvoll. Möchte eine Aufführung des Werks bald Irrthum oder Wahrheit meiner Ansichten darthun. Wäre das Letztere der Fall, — der wirklich große musikalische Werth im engeren und engsten Sinne des Worts bleibt der Composition fortan. Schilling.

Berlin bei T. Trautwein: Ouverture zu dem italienischen Schäferspiele *il Re Pastore* von Friedrich dem Großen. Mit einem Vorworte von Dr. Preuß. Partitur. Pr. 16 ggr. oder 1 fl. 12 kr.

Dem Geschichtsfreunde wie dem Patrioten muß die öffentliche Erscheinung dieser Ouverture eine höchst willkommene seyn, und wir stimmen mit dem Vorredner, wenn dieser Gedanke den Hauptinhalt seiner Worte ausmacht, vollkommen überein. König Friedrich „der Einzige" schrieb die Ouverture zu bezeichnetem Schäferspiele 1747, und am 3. August des Jahrs ward sie zum erstenmale in der Orangerie zu Charlottenburg aufgeführt. Der Vergessenheit entriß sie Dehn in Berlin, der sie aus seiner Sammlung zur Aufführung im Gymnasium zum grauen Kloster dort bei Gelegenheit eines zum Andenken des großen Königs gefeierten Jubelfestes hergab und dann durch gegenwärtigen Druck auch den weiteren Kreisen mittheilte. Die Instrumentation besteht aus zwei Hörnern in D, zwei Oboen, zwei Violinen, einer Viole und Baß. Violinen und Hoboen gehen bei den Hauptfiguren meistens im Einklang, nur bei den Zwischensätzen trennen sie sich in Terzen und Sexten, doch auch blos dergestalt, daß die Hoboen in gehaltenen Tönen vortragen, was die Violinen zergliedern. Die Violn schließt sich mehr dem Baß an. An eine Vermittlung beider durch das damals noch sehr junge Violoncell dachte also der königliche Componist und Kunstkenner noch nicht. Quanzsche Flötenfiguren spielen hie und da durch. Sie waren ja des Königs Lieblinge. Im Uebrigen ist die Form fast eine Lully'sche: der ganze erste Abschnitt wiederholt sich nach einer kurzen seconda parte, nur in erhöheter Tonlage und in etwas veränderter Modulation der kürzer eingeschobenen Zwischensätze. Der später nach Lully wohl aufgekommene fugenartige Ouverturensatz fehlt, was auch die Bestimmung zum Schäferspiele wohl gebot. Die Cadenz wiederholt sich zwei Mal und dann machen alle Instrumente einen fünf Takte langen Unisono-Schuß. Die Ausgabe ist prachtvoll ausgestattet.

Hof und Wunsiedel bei G. A. Grau: Sechs Gesänge für vier Männerstimmen (mit willkührlicher Pianoforte-Begleitung), componirt und der Brandenburger Liedertafel achtungsvoll gewidmet von Th. Täglichsbeck. Op. 18. Partitur und Stimmen. Pr. 1 Rthlr. 10 Sgr.

Wir glauben uns nicht zu irren, wenn wir in diesen Gesängen den ersten öffentlichen Versuch des als Instrumental-Componist rühmlichst bekannten Verfassers in dem Vokalsatze begrüßen. Wo so viel in unserer Kunst, wie bei der Behandlung der einzelnen Stimmen, auf bloße Erfahrung und Beobachtung selbst erzielter Effekte ankommt, gebietet solcher Anfang denn, mit dem Maaße der Nachsicht zu messen. Doch überzeugt der erste Blick in das sechs kleinere und größere Gesänge enthaltende Heft, daß auch nur da, wo ausschließlich Erfahrung zur Vollendung führt, die Billigkeit einen solchen Standpunkt für das Urtheil fordert, und das ist in Wahrheit nur in Beziehung auf die äußerste Gestaltung der einzelnen Stimmen der Fall. Es ist unleugbar weit schwerer, für den Männer- als für den allgemeinen Chor mit voller Wirkung zu schreiben. Die Gleichheit der Stimmfarbe verwischt das Colorit, und wer die Linien nicht haarscharf zu ziehen

weiß, wird niemals volles Leben in das Bild bringen. Solche Schärfe ist aber auch schon um der engen Harmonieenlagen willen schwer, und eine reife Selbsterkenntniß nur wied sie zu erzielen wissen. Täglichsbeck wäre in dieser Hinsicht hauptsächlich wohl vorzuwerfen, daß er die beiden Außenstimmen noch nicht in ihr gehöriges Verhältniß zu einander setzt, wodurch Mattigkeit, Kühle und Schlaffheit in dem ganzen Gesange erzeugt wird: ein Mangel, der wohl sämmtlichen vorliegenden Gesängen anhaftet. Doch wo das Talent, der Beruf und die Kenntniß entscheidet, in allen dahin gehörigen Stücken regen auch diese ersten Versuche gleich schöne Hoffnungen für die fernere Thätigkeit des Componisten in dem Vokalsatze auf, als im Instrumentalsatze er längst befriedigt hat. Man sieht, daß er einen Text musikalisch zu behandeln, mit gegebenen Ideen und Gefühlen auch umzugehen versteht, und sein Ausdruck für sich ist ein lebenvoller, energischer. Die Wahl des Textes zum vierten („die Echo“) und zum fünften („der Frohsinn“) Gesange dürfte vielleicht nicht die glücklichste gewesen seyn, und kein Wunder, wenn wir den Compositionen ansehn bei jedem Takte, wie dee Verfasser um je den Schritt vorwärts verlegen war. Wo die Wahrheit des Bodens fehlt, kommt niemals auch die Wahrheit der Frucht. Den Rock, dee für uns nicht gemacht ist, sollen wir ausziehen: er steht uns nicht, und wenn wir mit tausend Zierrathen ihn ausschmücken. Die ersten drei Lieder oder Gesänge, „Auf der Wanderung“, „Neujahrslied“ und „Und irre die Spielleute nicht“, alle drei von Hoffmann von Fallersleben: wie weit frischer, lebenvoller treten sie hervor! wie klar, wie bestimmt gegen jene! — Auch der sechste Gesang, „die Nachtmusikanten“, hätte vielleicht eher einer Art Ballade-Form, denn einem Chore zum Gegenstande dienen können. Dieser fordert nothwendig Einheit im Gedanken, und wo solche auch entfernt nur zerrissen wird, arbeitet der Componist mit bestem Talent wenn nicht ganz vergebens, so doch ohne den ganzen erwünschten Erfolg. Wir hoffen, T. bald wieder auf dem damit betretenen Felde zu begegnen, und die reichere Erfahrung, welche er durch den ersten Versuch selbst gesammelt hat, läßt, bei seinem unleugbar auch hier schon an den Tag gelegten großen Talente, uns in Wahrheit dann Vorzügliches, ja Ausgezeichnetes erwarten.

Notiz. Eine in mehrfacher Hinsicht höchst interessante Erscheinung der neueren Presse ist die von G. W. Teschner mit Clavierbegleitung bei Trautwein in Berlin besorgte Ausgabe eines 16stimmigen Crucifixus von Antonio Caldara, das derselbe in seinen jüngern Jahren, also wohl zu Ende des 17ten Jahrhunderts noch geschrieben haben muß. Die zugefügte Clavierbegleitung mag zur leichteren Uebersicht der Harmonienfolge dienen. Wir machen Musikstudirende und Geschichtsfreunde darauf aufmerksam. Der Preis der Partitur ist nur 18 ggr.

Correspondenz.

Die Tonkunst in Wien während der letzten fünf Decennien.

Skizze

von J. F. Edlen von Mosel.

(Fortsetzung).

Von den früher mit Recht beliebten Opern des Weigl, Gyrowetz, Cherubini, Boieldieu, Mehul, Isouard u. a. kam — so viel ich mich erinnere — auch nicht eine mehr auf das Repertoire der deutschen Oper. Die Grundlage desselben bildeten, und bilden fortwährend verdeutschte neu-italienische Opern, zu deren Aufführung das Engagement der Bravoursängerin Lutzer, die an Reinheit der Stimme und Beweglichkeit der Kehle wenige ihres Gleichen zählen dürfte, ein treffliches Mittel darbietet. Eine spätere, für den Kunstfreund noch bedeutendere Erwerbung war die von Hasselt (jetzt vermählte Barth), eine Künstlerin, die im Bravour- und im deklamatorischen Gesange, vorzüglich aber in diesem letztern, edleren, nichts zu wünschen übrig läßt. Diese beiden Sängerinnen bilden mit dem in Stimme und Vortrag ausgezeichneten Basse Staudigl, dessen Werth auch in Deutschland und England volle Würdigung fand, das Kleeblatt, welchem die sogenannte deutsche Oper ihre Erfolge verdankt.

Von wirklich deutschen Opern erhielten sich bisher blos Spohr's „Jessonda“ und Kreutzer's „Nachtlager in Granada“ in der Gunst des Publikums. Aus den neufranzösischen Werken waren wohl nur Auber's „Stumme von Portici“ und Rossini's „Wilhelm Tell“ ein Gewinn für die dramatische Musik zu nennen. Erstere erweckte erfreuliche Erwartungen von den folgenden Leistungen seines Autors, die sich aber nicht verwirklicht haben. Die übrigen französischen Opern der neuesten Zeit theilen die Schuld an dem Verfalle des wahren dramatischen Styls mit den neu-italienischen; nur in anderer Weise. In welcher Oper jener Schule findet man Arien, Duetten, Trios, Quartetten, Finalen, von so vortrefflicher, in sich vollendeter Ausführung, wie in allen Mozartschen; wo jedes solche Gesangstück nur ein integrirender Theil des ganzen Meisterwerks, und jedes zugleich ein abgeschlossenes Meisterstück für sich selbst ist? — Statt ähnlicher Schätze nichts als Stückwerk: zerbröckelte Melodieen mit nichtssagenden, instrumentartigen Gurgeleien verbrämt, von mißtönenden Harmonieen begleitet, und von Lärminstrumenten erdrückt; schlecht deklamirte Recitative; überhäufte, unmotivirte, meistens widrige Modulationen; kein Plan, keine Symmetrie, keine Klarheit, kein innerer Zusammenhang; überall karrikirter Ausdruck, gesuchter Unsinn, welcher die Stelle einer genialen Originalität vertreten soll; nirgends ein abgerundetes Ganze; nirgends Verbindung und Einklang, noch eine Spur von Charakterisirung der Personen! — Die Begierde, durch Neuerungen zu glänzen, hat diese Künstler auf solche Abwege geführt: die Begabten lassen sich durch die übelverstandene Eitelkeit, etwas nie Dagewesenes zu leisten, dazu

verleiten; die Mittelmäßigen suchen ihre Armuth unter diesen modernen Extravaganzen zu verbergen; daher überall das Erzwungene, das auf den Kopf Gestellte. Eine Neuheit, welche mit gesunden Begriffen von Aesthetik bestehen kann, ja, von dieser ihre Weihe erhält, hat Derjenige, dem sie gelang, gefunden, ohne sie zu suchen; sein Genie hat sie ihm eingegeben.

Wie wenig kunstverständige Franzosen selbst diese Auswüchse ihrer Opernmusik billigen, zeigen mehrere treffliche Aufsätze der France musicale und der Gazette musicale de Paris, von welchen ich aus ersterem Blatte (Nr. 44. 1840) nur einen anführen will: „Der Zustand der Musik ist nicht blühend. Man könnte in der That sagen, Alles sei dermaßen abgenützt, daß man nichts mehr finden kann, was die ermüdete Aufmerksamkeit des Publikums beleben könnte. Der Brennpunkt der Musik, das Theater, stirbt in Paris, wie in den Provinzen. Stünde die lyrische Kunst wirklich auf dem Punkt ihres Verfalls? Sieht man all die Anstrengung, die man macht, sie aus ihrer natürlichen Bahn zu werfen, so sollte man es glauben. Das Publikum wird unempfindlich, es fühle für nichts mehr Enthusiasmus; man hat seine Fibern dermaßen erschüttert, seine Ohren so sehr betäubt, daß es die gewaltige Last nicht mehr tragen kann, an die man es gewöhnen wollte. Seit einiger Zeit sieht man lyrische Seiltänzer Alles, was es in der Musik Erhabenes und Gediegenes gibt, mit dem Kothe ihrer Mittelmäßigkeit besudeln, um Glauben an die Wichtigkeit gewisser Neuerngen und gewisser Personen zu bewirken; und zwischen dem Gut und Schlecht hat sich ein bedauernswerther Kampf entsponnen. Das Schlecht hat interessirte, kühne Beförderer ohne Geschmack auf seiner Seite; das Gut hat man nach und nach völlig erstickt. Es wird einst eine seltsame Historie geben, wenn man die gewissen Tonsetzer aufzählen wird, welche mit ihren mühsamen, unverständlichen, oder rasenden Produkten die Blätter unserer nationalen Kunstgeschichte befleckt haben; was man aber heut zu Tage als das größte Unglück betrachten muß, ist, daß das Gefühl für das Schöne, welches sich vor ungefähr zwanzig Jahren in den Maaßen verbreitet hatte, zu Grunde gegangen ist. Man muß die musikalische Bildung des Publikums von vorne anfangen, und wir besorgen sehr, daß es Mühe kosten wird, es wieder auf das Einfache und Wahre zurückzuführen.“

Günstigere Resultate als das Theater lieferten hier die jährlich zwei Mal — zu Ostern und Weihnachten — im Hofburgtheater stattfindenden großen Concerte zum Vortheile des Wittwen- und Waisen-Pensionsfonds der Tonkünstler, welche in der letzten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts der damalige Hofkapellmeister Gaßmann gestiftet hatte. In diesen Concerten, die, nach dem Mißbrauche, der seit längerer Zeit mit dieser Benennung getrieben wird, besser Akademieen heißen, werden durch ein, aus Künstlern und Dilettanten bestehendes Orchester von zweihundert Personen immer nur große klassische Werke aufgeführt. In früherer Zeit waren es Oratorien von Gaßmann, Salieri u. a.; seit Erscheinung der „Schöpfung“ und der „Jahreszeiten“, aber meistens eines dieser stets willkommenen Werke. Dazwischen traf die Wahl auch Händel's „Messias“ nach Mozart's Bearbeitung, Weigl's „La Passione di Gesù“, Beethoven's „Christus am Oelberge“, Haydn's „Worte des Heilands am Kreuze“, des Abbé Stadler „Befreiung von Jerusalem“, Händel's „Samson“, nach meiner schon erwähnten Bearbeitung, Aßmayer's „Gelübde“, u. a. Die große Wirkung, welche „der Messias“ und „Samson“ jederzeit hervorbrachten, erregte den Wunsch, mehrere hier noch niemals, oder doch nicht öffentlich gehörte Oratorien jenes musikalischen Giganten kennen zu lernen. Von dem Erfolge des „Samson“ ermuthigt, hatte ich gleich nach der ersten Aufführung desselben angefangen, alle Händel'schen Werke dieser Art zu studiren, theils zu meiner Belehrung, theils um zu sehen, welche von ihnen, als Ganzes, heut zu Tage bei einem größeren Publikum Eingang finden könnte. So wählte ich „Jephta“, welches Oratorium, unter Mitwirkung der Sonntag und Unger im Jahre 1824, von der so eben erwähnten Societät aufgeführt, und mit so allgemeinem Beifalle begrüßt wurde, daß es 1825 wiederholt werden mußte. Noch in letzterem Jahre folgte „Salomon“ mit nicht minderem Glücke. 1836 verehrte ich dieser Gesellschaft — wie früher Jephta und Salomon — auch meine Bearbeitung der „Athalia“, welche wegen ungünstiger Besetzung einer Solopartie nicht so sehr ansprach als die übrigen. „Israel in Aegypten“ — für weiland Se. k. k. Hoheit, den Cardinal Erzherzog Rudolph mit vermehrter Instrumentirung versehen — wurde von der Gesellschaft der Musikfreunde bei einem ihrer großen Concerte im kaiserlichen Redoutensaale gegeben, und Händel's Cantate „Hercules“, in gleicher Weise wie die vorher genannten bearbeitet, liegt noch unaufgeführt in meinem Pulte. Von „Samson“ hat Mechetti bereits vor vielen Jahren einen Clavierauszug stechen lassen, von welchem seither eine zweite Auflage nothwendig wurde; „Jephta“ und „Belsazar“ aber sind in Paetitae bei Tobias Haslinger in schöner, correkter Auflage erschienen. Diese sechs Händel'schen Werke sind es, die, meiner Meinung nach, außer jenen, in welchen Mozart auf Verlangen des damaligen kaiserl. Hofbibliothek-Präfekten, Freiherrn Gottfried van Swieten, die Insteumentirung so kunstvoll bereichert hatte, als Ganzes einem gemischten Auditorium unserer Zeit geboten werden können. Uebrigens ist von allen vierundzwanzig großen Oratorien des großen Tonmeisters nicht Eines, in welchem nicht mehrere einzelne Juwelen von höchstem Werthe sich befänden.

Ich weiß, daß ich von einigen Verehrern des streng Classischen dieser Bearbeitungen wegen getadelt wurde, während der größte Theil jener Kunstfreunde, welche sich gern am Erhabenen und Gediegenen erfreuen, mir dafür Dank wissen. Bedarf ich bei den Ersteen einer Rechtfertigung, so wird es hinreichen, auf das Urtheil eines der ersten jetzt lebenden Kunstrichters in Nr. 41. der Leipz. allg. musikal. Zeitung vom J. 1827 hinzuweisen. Da aber nicht Jedem jenes Blatt an der Hand liegen dürfte, mögen folgende Zeilen genügen, meine Absicht bei jener Unternehmung darzulegen.

Es handelt sich vor Allem um die Beantwortung der einfachen Frage: Ist es fördernder für die Tonkunst überhaupt, und für die Bewahrung des Geschmacks an edler, großartiger Musik insbesondere, als Damm gegen die immer mehr einreißende Vorliebe für das Flache, Werthlose, Flitterhafte, Compositionen von **Händel** zu öffentlicher Anhörung zu bringen, oder sie, dem Publikum unbekannt, im Staube der Bibliotheken und Sammlungen, nur wenigen Auserwählten zum Genuß durch die Augen, liegen zu lassen? — Trifft die Antwort, wie zu vermuthen, die erste Alternative, so war — wie jener Kunstrichter sagt — vor Allem nothwendig, „was aufgeführt werden soll, **aufführbar** zu machen". — Es ist gewiß, daß ohne meine Bearbeitung der oben genannten Oratorien, außer dem „Messias" und dem „Alexanderfeste", wenigstens hier in Wien, kein anderes zu Gehör gekommen seyn würde; **erstens**, weil die meisten zu viele Solosänger fordern, und „bei der täglichen Abnahme an Sängern und Sängerinnen, welche Musik dieser Art vortragen mögen, und gehörig vortragen **können**", schon drei oder vier schwer zu finden sind. **Zweitens** weil diese Oratorien in der Regel vierzig und mehr Nummern enthalten, folglich die gewöhnliche Dauerzeit dieser Akademieen, die noch dazu meistens um die Mittagszeit statthaben, weit überschreiten würden. **Drittens** weil unter der großen Anzahl von Arien viele sind, „in welchen **Händel**, weil ihm der Dichter keine Empfindungen, und nicht einmal Bilder, sondern nur Worte bot, blos Gesangformen anbrachte, die zu jener Zeit im Schwunge waren, jetzt aber nicht mehr gefallen können, weil sie, wie Alles, worin Ausdruck und Wahrheit nicht vorherrschend sind, sondern nur einem Zeitgeschmacke gehuldigt wird, mit diesem vorüber gehen"; diese Arien aber die Zuhörer verstimmt, und ihre Empfänglichkeit für das übrige Schöne und Herrliche vermindert, wo nicht ganz unterdrückt haben würden. **Viertens** endlich, weil in katholischen Ländern derlei Tonwerke nicht in Kirchen, sondern in Concertsälen oder im Theater aufgeführt werden, wo keine Orgel besteht, folglich die vielen Arien, die in der Originalpartitur blos mit dem bezifferten Basse, oder mit diesem und einer Violine begleitet sind, gar nicht auszuführen wären, ja selbst so viele Chöre, welche nur das Streichquartett zur Begleitung haben, und ihre volle Kraft erst durch die Orgel erhalten, hinter der Wirkung zurückbleiben würden, die sie hervorzubringen fähig sind.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Field und Percherette.

(Souvenirs d'une Actrice.)

Welcher Fremde hat 1806 in Rußland gewohnt und in der Künstlerwelt gelebt und nicht Field und Percherette gekannt?

Field, Engländer von Geburt und Zögling Clementi's, hat beständig in fremden Ländern und besonders in Rußland sich aufgehalten, wo er ein großes Vermögen hätte sammeln können, wenn er nicht die ganze Eigenthümlichkeit eines Künstlers und die Originalität gehabt hätte, die man so oft bei seiner Nation findet; selbst seine Compositionen tragen das Gepräge derselben.

Field besaß Geist, und sein Accent, den er in seiner ganzen Reinheit bewahrt hatte, sein Stottern machten seine feinen Antworten sehr komisch. Er hatte angenehme Züge und sein Blick war geistreich; aber zerstreut, indolent, träge, wie er war, begriff man nicht, wie das Genie sich zu so großer Unordnung hatte gesellen können. Seine Sorglosigkeit ging so weit, daß es eine Strafe für ihn war, wenn er unter Leute gehen sollte, wo er etwas auf sein Aeußeres geben mußte, und noch dazu wurden Pantalons, Stiefel und farbige Halsbinden nur des Morgens in sehr tiefem Negligée oder bei Freunden getragen. Wenn Field genöthigt war, des Abends einen Salon zu besuchen, entweder eines Concertes wegen, oder um eine Schülerin hören zu lassen, so kam er mit herunterhängenden oder verkehrt angezogenen Strümpfen, mit einer weißen Halsbinde, von welcher der eine Zipfel nach oben, der andere nach unten stand, mit schief geknöpftem Gilet und dem Hut auf dem Kopf; aber man war so an seine phantastischen Manieren gewöhnt, daß man nicht mehr darauf achtete. Obgleich er seine Lehrstunden zu einem sehr hohen Preis angesetzt hatte, in der Hoffnung, daß man sie aufgeben werde, so hatte er nichts destoweniger eine große Zahl von Schülern.

Die reiche Gräfin Orloff war eine seiner geliebtesten Schülerinnen, nicht ihres großen Vermögens wegen, denn daran dachte er am allerwenigsten, sondern weil sie die einzige war, die wahrhaftes Gefühl für Musik hatte, und weil er außerdem sich hier nicht in seiner Toilette zu geniren brauchte; sie ließ ihm vollkommene Freiheit, da sie wohl wußte, daß das das einzige Mittel sey, ihn pünktlicher zu machen. Wenn sie Stücke für zwei Pianos mit ihm spielte und er ihr eine Bemerkung zu machen, eine Fingersetzung oder einen Triller zu zeigen hatte, so rollte er das Piano der Gräfin so weit heran, daß er es mit seiner Hand erreichen konnte, damit er nicht gestört werde; aber alles das war köstlich, und machte den Damen viel Vergnügen; wenn sie nur sicher waren, ihn zu haben, so ließen sie ihm Alles hingehen.

Wenn er des Morgens mit seinem Wagen (denn er hatte einen Wagen) das Haus verließ, so ging er neben seiner Equipage her, und sein Kammerdiener stieg hinein, bis es dem Herrn gefiel, seinen Platz einzunehmen; dann sagte Jean mit ernster Miene zu ihm:

— Zu welcher Schülerin soll ich den Herrn fahren?

— Wohin du willst, antwortete er stotternd.

Da man wußte, daß dieser Dialog fast jeden Morgen gehalten wurde, so bezahlte man den Bedienten, damit er sich für diese oder jene Familie entscheide; denn war er einmal da, so blieb er den Tag über und ging nirgends sonst hin. Er kam an, den Pelz mit Schnee bedeckt, hatte seine Stiefel von weißer Wolle an, die man Moskauer Stiefel nennt und die sehr warm halten, warf das Alles ins Vorzimmer, trat wackelnd herein und stotterte nach einigen Minuten seine erste Phrase.

Trotz dieser indolenten Trägheit war er auf seine Art in Fräulein Percheron verliebt, die er auch geheirathet hat, und die ihrerseits eine Dosis Originalität besaß, welche nicht verfehlt pikant zu seyn, so lange sie von der Anmuth begleitet wird, welche die Jugend verschönert, welche aber, wenn wir nicht mehr jung sind, Ziererei und später Grimasse, und das von denselben Schmeichlern genannt wird, die den Götzen zerbrechen, welchem sie Weihrauch gestreut haben.

Fräulein Percheron, die man in der Gesellschaft Percherette nannte, entfaltete eine Koketterie, welche alle Männer an sie lockte, und demungeachtet hatte sie sehr strenge Grundsätze. Einige ihrer Anbeter waren einfältig genug gewesen, sich sehr ernstlich in sie zu verlieben, trotz der Erfahrung, welche andere Schmetterlinge gemacht, die sich an dieser kleinen Flamme verbrannt hatten; auch machte sie sich dieselben zu tödtlichen Feinden.

Ich erinnere mich, daß eines Tages in dem Salon der Gräfin Golofkin eines der Opfer Percherettens sich gegen mich über ihre treulose Koketterie beklagte und mir sagte:

„Ein Rock mit einem Hut darauf würde hinreichen, ihr Lust zu machen, ihre kleinen Künste anzubringen. Sieh da“, fuhr er wüthend fort, als er sie ganz leise und sehr lebhaft mit dem Violinspieler Lafont plaudern sah, „wie ich Ihnen sage!“

Field achtete übrigens nicht sehr auf diese kleinen Schliche; das würde ihn gestört haben.

Fräulein Percheron war eine wohl erzogene, unterrichtete Person und eine der bedeutendsten Schülerinnen ihres Zukünftigen; aber sie verstand keine Ordnung, keine Oekonomie ... Zwei Personen, die sich in so vieler Beziehung ähnlich waren, konnten keine glückliche Haushaltung führen, denn dazu bedarf es der Controlle; eine vernünftige Frau hätte mehr Gewalt über ihren Mann gehabt.

Field arbeitete nur, wenn ihn das Herannahen seiner Concerte dazu nöthigte, denn er spielte immer nur eigene Musik; aber seine Freunde mußten ihn lange Zeit quälen, bevor er sich entschloß, sich an sein Piano zu setzen und zu arbeiten. Er begann damit, daß er sich Grog bringen ließ, den er ziemlich häufig trank, ohne sich indeß zu berauschen, und schlug seine Aermel zurück. Dann war er nicht mehr der träge, indolente Mann von vorher, er war der Künstler, der begeisterte Componist; er schrieb, er warf seine Blätter in den Wind, wie die Sybille ihre Orakel und seine Freunde sammelten sie auf und brachten sie in Ordnung. Es gehörte Geschick dazu, zu entziffern, was er notirte, denn es waren nur leicht hingeworfene Züge, aber sie waren daran gewöhnt. In dem Maaße, als er in seiner Arbeit vorschritt, arbeitete er so schnell, daß seine Copisten ihm fast nicht mehr folgen konnten. Er probirte dann, was er auf's Papier geworfen hatte, und es war bewundernswürdig, namentlich wenn es von ihm gespielt wurde. Ein Piano war kein gewöhnliches Instrument unter seinen Händen. Um 3 oder 4 Uhr Morgens sank er endlich erschöpft auf seinen Divan und entschlief. Während dieser Zeit schrieb man die Parthieen vollends in's Reine. Am folgenden Morgen, bei seinem Erwachen, nahm er mehrere Tassen Caffee zu sich und arbeitete von Neuem. Man durfte dann nicht mit ihm sprechen, und wäre es auch die allerdringendste Sache gewesen. Seine Freunde, alles Leute von Verdienst, verstanden ihn und beobachteten ein achtungsvolles Schweigen, denn sie wußten sein Talent in seinem ganzen Werth zu würdigen.

Was die Einnahme seines Concertes betrifft, so kümmerte ihn die am allerwenigsten; seine Billette wurden im Voraus bestellt und sehr freigebig bezahlt.

Fields Ruf würde sich mehr verbreitet haben, wenn er hätte reisen mögen, aber man hatte schon Mühe, ihn dazu zu bringen, Moskau zu verlassen und nach St. Petersburg zu gehen; und auch hiezu entschloß er sich erst lange Zeit nach seiner Heirath.

(Fortsetzung folgt.)

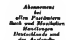
Kleine Zeitung.

Berlin am 26. März. In vergangener Woche haben wir Ihre Abfertigung (oder wie ich es nennen soll) der Schumannschen Zeitung und Consorten gelesen: ich kann Sie versichern, die Epistel erregte hier Aufsehn, ward mit Jubel empfangen, und schon sind noch mehrere Abdrücke des Blattes nachbestellt worden. So viel ich höre, soll auch das Ministerium der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten Notiz davon genommen haben. Ich muß mit dem Vorgange, zum Beweise, wie es hier manchmal mit der Kritik zugeht, einen andern in Verbindung bringen, bei dessen Erzählung ich übrigens alle Namen verschweigen darf. Ein junger Musiker, der hier lebt, hat einige Orgelstücke componirt, und möchte gern berühmt durch dieselben werden. Zu dem Ende schreibt er sofort **selbst** eine Recension (und in dem möglich vollsten Posaunentone natürlich), trägt sie zu einem unserer ältesten und in der Welt anerkanntesten Orgelmeister, und legt sie ihm mit der offenherzigen Bitte vor, seinen Namen darunter zu schreiben. So wohlwollend der Mann sonst gegen die Jugend gesinnt ist, und wie sehr man sonst seine Gutmüthigkeit rühmen muß, scheint ihm gleichwohl dieses Ansinnen ein wenig zu ....., und er sagt **nein**. Einerlei! — was thut unser junger Genius? — setzt selbst den Namen des Meisters darunter, doch **mit Verlängerung desselben um die Sylbe „er“**, so daß im Falle der Entdeckung der völligen Nichtexistenz eines solchen K..... er hierorts immer eine Pseudonymität sich vorschützen läßt, gleichwohl das auswärtige Publikum mittelst des Namenlauts unwillkührlich aber an Niemand anders als an unsern weltbekannten altwürdigen Meister der Organistenkunst erinnert wird, und sendet nun das Machwerk den Leipziger Zeitungen zum Abdruck zu, die es denn bereitwilligst auch aufnehmen. Selbst **Fink** ließ sich auf diese Weise täuschen. Indeß kommen der Fälle oft vor, pro und contra, und daß die berüchtigte Recension Ihres Polyphonomos hier in Berlin verfaßt worden ist, leidet wohl keinen Zweifel. — Die am 17. d. auf der Königsstädter Bühne zum erstenmale gegebene Oper „Andrea“ von Capellmeister **Gläser** erhielt vielen Beifall. Wirklich auch ist die Musik gut, lobenswerth; indeß dürfte der Text (von C. P. Berger) an vielen Schwächen leiden. — Kürzlich ist hier auch der in Wahrheit ausgezeichnete Contrabassist K. Cammermusikus **Eisold** gestorben. Die Spenersche Zeitung von vorgestern enthält einen warmen „Nachruf“ an denselben. — Die Stelle des verst. Prof. D. C. **Fischer** am Gymnasium zum grauen Kloster wird Musikdirektor **Grell** erhalten, d. h. ihrem musikal. Theile nach. Damit dürfte das halbe Dutzend von Aemtern und Aemtchen, welche G. verwaltet, voll seyn, oder mit andern Worten: damit wird G. der Arbeit genug haben, denn für zwei Mann zum mindesten hatte er vorher schon. Erstaunlich freilich ist die Ausdauer des Mannes. — In diesem Monate ist auch die berühmte musikalische Bibliothek des vor einigen Jahren hier verstorbenen Prof. **Pölchau** von Sr. Maj. unserm Könige um 6000 (nicht 8000) Rthlr. angekauft und der hies. K. Bibliothek einverleibt worden. Dem Vernehmen nach soll nun auch ein eigener musikalischer Bibliothekar angestellt werden. Unter den hiesigen Literaten wäre **Dehn** wohl der einzige brauchbare Mann dazu, und er scheint auch Hoffnung auf diese Fixirung zu haben. [Ohne Schuld der Redaktion verspätet. Der Brief kam durch Gelegenheit.]

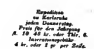
Salzburg den 1. Mai. Seit einigen Tagen hatten hier die Ausgrabungen für den Unterbau des **Mozart-Denkmals** begonnen, dessen Aufstellung und feierliche Enthüllung für den September dieses Jahres bestimmt war, als die würdigste Jubilarfeier des Meisters, seit dessen Tode gerade fünfzig Jahre verstrichen. Das Denkmal sollte im Innern der Stadt, auf dem Michaelsplatze aufgerichtet werden, in der Nähe des Domes, der Residenz, des Hofbrunnens, jener großen Bauten, welche der Stolz Salzburgs sind. Bei dem Graben des Fundaments aber stieß man in einer Tiefe von sechs Fuß auf eine harte, dem Spaten und der Haue widerstehende Grundlage. Man bemühte sich, dieselbe bloßzulegen. Ein Platzregen vertrieb die Arbeiter auf einige Augenblicke aus der Grube, und als sie wiederkehrten, fanden sie einen **Römischen Mosaikboden** der schönsten Art mit den mannigfaltigsten und künstlichsten Arabesken. Bereits ist mehr als eine Quadratklafter dieses Bodens bloßgelegt, und die Nachgrabungen werden mit Eifer ununterbrochen fortgesetzt. Was man bis jetzt entdeckte, scheint ein Theil der unteren Einfassung eines großen Quadrats zu seyn, das in der Richtung zum Dome und der Residenz in das Innere der Stadt sich hinzieht und in seiner Mitte die eigentlichen Hauptfiguren enthalten mag. Die Mosaik ist aus kleinen weißen, rothen und schwarzen geschliffenen Marmorsteinen zusammengesetzt, wie sie in der nächsten Umgebung Salzburgs gefunden werden. Sie ist vollkommen erhalten, und die Mauertrümmer, die sie bedecken, und aus denen man gefärbte Ziegeln und andere Spuren Römischer Architektur hervorgräbt, weisen darauf hin, daß es wahrscheinlich der innere Hof eines Gebäudes sey, auf den man gestoßen, und daß die ferneren Nachgrabungen vielleicht noch werthvollere Ueberreste des Alterthums an den Tag fördern werden. Einerlei indessen: es wird sich jetzt erst wieder darum handeln, **wohin mit Mozart!** —

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. **Nr. 22.** 3. Juni 1841.

Ueber das Eigenthum des Componisten oder des Verlegers von einer musikalischen Composition und was der Nachdruck derselben ist.

(Schluß)

Nach den angeführten Gründen könnte also nicht als Nachdruck betrachtet werden:

Ueber jede beliebige Melodie

die Bearbeitung als Rondo, Fantasie, Potpourri, Tanz, Marsch, Variationen u. s. w.

Ferner: die Bearbeitung beliebter Melodieen, oder im Folgenden genauer bestimmter Musikstücke zum Behuf des Unterrichts. Um Mißbrauch vorzubeugen, dürfen zu solchen Zwecken nur genommen werden: Lieder, Arien, Gesänge aus Opern und andere Vokalmusiken — —, aus Instrumentalmusiken nur einzelne Sätze.

Ferner: die Aufnahme von einzelnen Etuden aus Schulen- und Etudenheften in ein anderes für den höheren oder niederen Unterricht berechnetes Werk, falls dieses nicht ganze andere Werke zu augenscheinlich ausschreibt und einen selbstständigen Gang verfolgt. Diese Ansicht steht im vollkommenen Einklag mit dem neuen preuß. Gesetz vom 11. Juni 1837.

Ferner: die Herausgabe von solchen Werken, auf die Niemand in Deutschland ein gesetzlich begründetes Eigenthumsrecht hat.

Nachdruck dagegen ist:

außer der vollkommenen Wiederholung des Originals, jede unberechtigte Wiedergabe eines Musikstückes, ob schwerer oder leichter als das Original, mit oder ohne Auslassungen, für welches Instrument es sei, wenn es in der Form des Originals erschienen ist, mit Ausnahme der oben angegebenen Fälle. Eben so das als einzelne Musikpiece erschienene Arrangement, welches in einer Sammlung für den Unterricht als erlaubt betrachtet ist *).

Bei so positiven Bestimmungen, bei denen jeder wüßte, was er zu thun und was er zu lassen hätte, würden die Processe sich unendlich vermindern und nicht nach den individuellen Ansichten der Richter und der Sachverständigen, welche selten ohne Interesse und Leidenschaft bei ihren Begutachtungen sind, eine That hier zum Verbrechen gestempelt werden, die es dort nicht ist und umgekehrt.

Daß das von mir entwickelte Princip das richtigste ist, scheinen die meisten der als strenge in ihren Principien bekannten Handlungen einzusehn. So die Schlesinger'sche Handlung, bei der es durch eine Menge bei ihr erschienener Werke leicht zu beweisen ist, daß sie die obigen Grundsätze als die richtigen anerkennt, wie sie denn auch meines Wissens noch nie mit einer Handlung processirte, die sich in den Schranken der vorhin festgestellten Grundsätze bewegte. Selbst die meisten der größeren Musikalienverleger Deutschlands haben in ihrer Vereinsakte diese Principien als gerecht ausgesprochen, wenn ihnen auch das Warum dunkel blieb und sie mehr einem gewissen inneren Gefühle folgten, was uns selten irre leitet, als der klaren Auffassung von der Melodie in ihrem nothwendigen Zusammenhange mit der Form. Wenn aber einige dieser Verleger in einem Zusatzartikel später sagten: die Melodie wäre das Eigenthum des Verlegers, aber Fantasieen, Potpourri's u. s. w. über diese Melodie, welche schöpferische Kraft erforderten, wären als selbstständige Compositionen zu betrachten, so ist das baarer Unsinn; denn eine Sache, die mein ist, kann ich verschenken, verleihen und in gewissen Fällen auch vernichten, kein Anderer aber darf sie ohne meine Einwilligung benutzen. Dahin führt es, wenn man zwischem dem Wesen des geistigen und materiellen Eigenthums keinen Unterschied machen will.

Bei so billigen Gesetzen finden Componisten des zweiten Ranges Gelegenheit, ihre Talente auszubilden und geltend zu machen, und sie, wie eine Menge kleinerer Verleger mit ihrem Anhange von Druckern, Stechern und Papierfabrikanten, einen durchaus rechtlichen und erlaubten Gewinn. Bei solchen Gesetzen gewinnt das Publikum selbst. Aber ein so günstiges Resultat könnte gar nicht in Betracht kommen, wenn es auf Unredlichkeit begründet wäre. Soll demnach die Melodie als ein Eigenthum gelten, so mache ich darauf aufmerksam, daß selbst eine nach allen Seiten hin mit den triftigsten Argumenten bewaffnete Theorie in der Praxis auf nimmer geahnte Schwierigkeiten stößt, da kein menschliches Werk vollkommen ist. Was wird man aber an einer auf so schwachen Füßen

*) Hiernach wären die aus einer Oper einzeln erschienenen Handstücke auch Nachdruck, da sie nur als ein leichter bearbeitetes und verkürztes Arrangement der Oper zu betrachten sind.

wankenden Theorie, wie die von dem Eigenthume an der Melodie es ist, erleben? Fälle, wie ich sie vorhin erwähnte.

Auch das Folgende dürfte der Beachtung sowohl des Richters als der dabei betheiligten Handlungen nicht unwerth sein. Da erst in den letzteren Jahren gegen den Musikaliennachdruck unter den einzelnen Staaten Deutschlands Vereinbarungen getroffen worden sind, wie z. B. zwischen Preußen und Oestreich 1833 rc., so existiren von manchen Compositionen Dutzende von Ausgaben, Ausgaben, die bei den angesehensten Handlungen erschienen sind, so daß selbst der erfahrenste Musikalienhändler nicht weiß, wer der wahre Eigenthümer einer Composition ist, oder ob überhaupt Jemand daran ein rechtmäßiges Eigenthum hat. Dazu kommt, daß Bonn eine zeitlang französisch gewesen ist, und Simrock dort, einer der bedeutendsten Verleger deutscher Compositionen, eine zeitlang französischer Unterthan war, während welcher Zeit jeder Deutsche das Recht erhielt, seinen Verlag nachzudrucken. Diese und andere ähnliche Umstände, wozu hauptsächlich der kommt, daß das neuere Gesetz Vieles verbietet, was das ältere erlaubt, haben eine so beispiellose Verwirrung in der Sortimentskenntniß angerichtet, daß Mancher bei dem redlichsten Willen Nachdruck verkaufen kann. Darum sollte bei jedem mit der bekannten Firma einer deutschen Musikalienhandlung versehenen Musikstück nur der Verleger verantwortlich sein, weil der mit anderen Geschäften überhäufte Sortimentshändler unmöglich die Rechtmäßigkeit eines jeden von jenen Millionen von Musikstücken, welche im Handel sind, untersuchen kann. Kann das neue Gesetz auch nicht rückwirkende Kraft haben, so kann es doch unendlich viele Prozesse verursachen, unter deren Bodenlosigkeit eine Menge bessee begründeter Klagen leiden würden. Deshalb sollten alle Musikalienverleger bei den verschiedenen Behörden einkommen, daß Platten und Exemplare derjenigen Nachstiche, welche nach den früheren Gesetzen erlaubt waren, gestempelt würden. Solcherart wäre eine Controle da, die jeden Mißbrauch unmöglich machend ihn von selbst aufdeckte und zuletzt dem wahren Eigenthümer zu seinem Rechte verhelfen müßte. Oder es könnte sich mit oder ohne diese Maaßregel eine Kommission von Musikalienhändlern und Componisten unter dem Vorsitze eines höhern Juristen bilden, welchem die entscheidende Stimme obläge, um gemeinschaftlich zu bestimmen, welche Sachen in Preußen oder in dem betreffenden Lande als erlaubt oder nicht erlaubt zu betrachten sind und von den gesetzlichen Nachdrücken einen Katalog anfertigen müßte. In dem Besitz eines solchen Kataloges gölten für den Sortimentshändler keine Entschuldigungsgründe. Es würde dies zwar eine sehr zeitraubende und schwierig ausführbare Arbeit seyn. Was aber das letztere betrifft, so sind mir die Mittel dazu klar. Auch sollten die meistens von früher her streitigen oder zweifelhaften Fälle durch ein Schiedsgericht ausgeglichen werden, da die Gerichte sonst damit nicht zu Ende kommen werden und wohl ein Unterschied zwischen dem zu machen ist, der einen Nachdruck aus Unkunde oder aus falscher Ansicht von der Sache und dem, der ihn aus betrügerischer Absicht gemacht hat.

Auch mag es in Betracht zu ziehen sein, ob ein ausländischer Componist oder Verleger einer deutschen Handlung ein Eigenthumsrecht ertheilen, oder ob vielmehr dieses Eigenthumsrecht hier Gültigkeit haben kann, wo das Gesetz es schon vorher zu Jedermanns Verfügung gestellt hat, wie denn das Ausland auch die Werke unserer größten Componisten nachgedruckt hat. Wenigstens müßte der ausländische Componist oder Verleger das Bürgerrecht in einem deutschen Lande haben, oder der Staat, zu dem er gehört, ebenfalls keinen Nachdruck dulden. Schließlich drängt sich mir noch die Frage auf, ob es nicht eben so gut ein Betrug sey wie der Nachdruck, wenn Jemand sich auf dem Titel eines Musikstückes als Eigenthümer nennt, der kein Eigenthum daran hat, da er sich durch diese Spiegelfechterei in den Besitz einer Sache setzen will, welche ihm nicht gehört. **Nomina sunt odiosa.**

C. Gaillard,
Gesellschafter der Handlung C. A. Challier u. Comp. in Berlin.

Kritik.

Leipzig bei Breitkopf und Härtel: *Cinquième grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle*, composé et dédié à son ami Monsieur Vidal par *Fred. Kalkbrenner*, Officier de la Légion d'Honneur etc. Op. 149. Pr. 1 Rthlr. 16 ggr. oder 3 fl.

Seitdem Kalkbrenner von den Tasten nach dem Hobel und der Frakturenfeder auch griff, - ich will damit sagen: seitdem K. neben seinem Berufe als Künstler in Folge pekuniären Interesses auch um die Instrumenten-Fabrikation und deren Handel sich bekümmert, scheint seine Carriere in jenem nicht allein einen Stillstand, sondern einen Rückweg sogar genommen zu haben. Es ist wahr, daß von etwa 1830 an, welchen Zeitpunkt wir ungefähr als den höchsten Moment des Ruhmes und der Leistung Kalkbrenners ansehen dürfen, die Kunst des Clavierspiels einen wahrlich wunderbaren Aufschwung genommen hat, der Alles, was vordem in ihr groß geworden ist, auch einer vergangenen Zeit schon anheim giebt; indessen die Art und Weise, der gesammte Charakter, worin Kalkbrenner sich ausgebildet und entwickelt hatte, war ein so wenig subjektiv und individuell ausgezeichneter, daß selbst die mächtigste Aenderung, welche die Geschichte in jener Kunst machte vor sich gehen lassen, ihn kaum hätte von sich ausschließen können, wenn er selbst nicht durch ein Zersplittern oder Ermatten der Kräfte dazu beigetragen. Das Zeichen Kalkbrennerscher Kunst nämlich war in ihrer höchsten Blüthe Regelrichtigkeit, Regelfestigkeit, und eine Regelrichtigkeit zwar, welche zur Norm für jede sonstige besondere Richtung im Spiel oder in der Composition dienen kann und muß. Er war der Cicero des Clavierspiels, dessen Redeweise selbst einem Tacitus zum Gesetze werden kann, weil sie jedenfalls die Ordnung in ihrer höchsten Potenz zeigt, ohne welche nirgends sich Sinn erzeugen ließe. Dazu that er unter allen Pianisten seiner Periode insbesondere durch ein Streben

gerade nach derjenigen Richtung sich hervor, in welcher die neueste Zeit eben ihre größten und höchsten Triumphe feiert, indem neben einem zweckdienlichen Gesange des Instruments er dessen Mechanik auch nach allen Seiten hin zu entwickeln und auf den höchstmöglichsten Grad der Vollkommenheit zu bringen trachtete; und wenn sonach er gleichwohl nicht mehr herüberragt aus der Vergangenheit in die Jetztzeit, ja wenn von dem Höhepunkte, den er bereits erreicht hatte, er um ein Bedeutendes herabgestiegen wieder erscheint, so muß der Grund davon nothwendig nicht in dem ursprünglichen Charakter seiner Kunst, sondern lediglich in ihm selbst und ihn umgebenden Nebenumständen gesucht werden. Ich habe als solchen seine Theilnahme an der Instrumenten-Fabrikation und deren Handel angegeben, und wirklich datirt sich der Rückschritt, der, weil zu auffallend, ohn' Hinterhalt auch ihm vorgeworfen werden muß, von dem Augenblicke an, wo er sich mit der Handlung Pleyel in Paris associrte. Mag es seyn, daß nebenbei auch eine gewisse Eigenthümlichkeit des Kalkbrennerschen moralischen Charakters, die zu jener Zeit eben mehr und stärker denn je vordem laut hervortrat, das Ihrige dazu beitrug: jedenfalls liegt die Hauptursache der Erscheinung dort, und hat zumal dieser die Kritik weiter keinen Namen zu geben. Abermals aber ein Beispiel, wie wenig glückliche Resultate industrielle Thätigkeiten für einen Künstler herbeizuführen im Stande sind, und wie gewiß es ist, daß dieser stets seinen Kreis streng festhalten muß, wenn anders er nur irgend gedeihen will. Den umsichtigen Kalkbrenner hätte eigene Erfahrung schon davon zurückhalten sollen; er, mit der Geschichte seines Vorbildes Clementi so innig vertraut, hätte wissen sollen, daß selbst diesem Heroen, wie einem Romberg u. A., auf kommerziellem Wege beinahe wieder verloren gegangen wäre, was auf artistischem er gewonnen. Noch vor einem paar Jahren war K. hier in Stuttgart und spielte auf einem (als Mustercharte) mitgebrachten Flügel eigener Fabrik öffentlich und privatim; ich hatte das Vergnügen, ihn wiederholt zu hören; was ist sein Spiel, das jeder Kenner 1830 noch, wo ich ebenfalls mit ihm zusammentraf, staunend bewundern mußte, jetzt? — was seine Compositionen seit mehren Jahren schon sind. Unwillführlich fiel mir das Bonmot dabei ein, das Zeitungsnachrichten zu Folge in Paris einmal ein Künstler — ich glaube Thalberg — gemacht haben soll, als Kalkbrenner in Uniform mit Degen und drei Orden auf der Brust, die auch an seinem Wagen, auf seinem Siegel, an seinem Piano und überall, wo er ein Eigenthum bezeichnet, stehen, öffentlich ein Concert spielte und er sein Urtheil darüber abzugeben gebeten wurde. Herr Kalkbrenner spielt „avec des ordres" (im Klange gleich mit avec désordre = mit Unordnung) sagte der Witzling, und er hätte sich nicht kürzer und zugleich treffender ausdrücken können. In Wahrheit ist mit dem einen Worte Alles gesagt, und in vollster Richtigkeit zwar. Ein Spiel voll Pomp (Bravour kann ich nicht sagen, denn diese setzt immer einen gewissen Grad von Correktheit auch voraus), aber „avec désordre" auch und nach Innen wie nach Außen ist jenes früher so äußerst regelrechte, korrekte, blendend fertige und ausdrucksvolle Spiel geworden; und wie das Spiel — so seine Dichtung, die Composition, wovon vorliegendes Trio nicht den ersten und wahrscheinlich auch nicht den letzten glänzenden Beweis liefert. Eine — um mich ohne Rückhalt auszudrücken — zusammengewürfelte Mustercharte alter schöner Erinnerungen aus fruchtbarer Zeit erscheint es in seinem Ganzen. Nicht fehlt es an einzelnen anziehenden und selbst musikalisch interessanten melodischen wie harmonischen Gedanken, nicht an Blitzfunken gereiften Talents, des Genie's sogar, aber nirgends läßt sich ein engerer innerer wie äußerer Zusammenhang unter denselben herausfinden. Passage reiht sich an Passage, und hat ein Satz seinen Abschluß erhalten, so fühlt man ordentlich die Verlegenheit um eine passende Conjunktion, um die Brücke nach dem Jenseit. Es ist keine Poesie in dem Strome der Gedanken und der Arbeit ging kein Plan voraus. Mag das daher kommen, daß Kalkbrenner selbst keine besondere mechanische Fertigkeit mehr besitzt, aber als Componist, vielleicht um vor der Welt die Schwäche, die ihn überrascht hat, zu verbergen, sich fortan in Schwierigkeiten noch gefällt: nun werden früher bewunderte und auch glückliche Einfälle zusammengelesen, aber fehlt es überhaupt dann am Sinne, der sie verbindet, so tritt selbst da, wo der Zufall ihn herbeiführt, derselbe vor einem Streben nach Neuheit zurück, das dem gebildeten Kunstkenner um so unangenehmer berühren muß, je mehr Affektation sich damit verbindet. Es ist Schade — möchte man bei manchem Gedanken sagen — daß das Schicksal ihn in einem solchen Chaos untergehen läßt. Eine Stuffe, durch und durch geadert von edlem Metall, aber das Pochwerk des Geistes, die Wäsche klaren Gefühls hat sie nicht passirt. Man sollte nicht glauben, daß ein Componist, der Jahre lang als Muster von Ordnung, Regelfertigkeit und Correktheit gelten konnte, zuletzt eine fast völlig entgegengesetzte Stellung einzunehmen fähig wäre, und dennoch ist es so, will dies Trio wenigstens die Möglichkeit beweisen. Es besteht aus vier Sätzen. Der erste, As-dur C, beginnt mit einem, wenn auch nicht sonderlich interessanten, doch netten melodischen Gedanken, und eine gute Durcharbeitung würde die beste Erwartung befriedigen können; allein kaum sind die Instrumente durch Aufnahme des Gedankens vertraut mit einander geworden, so drängt der Auffassung eine solche Masse von unzusammenhängenden Einfällen sich entgegen, daß sie nicht allein den ersten Gedanken verlassen muß und genug zu thun hat, durch dieses narkotische Spiel von tausenderlei Farben sich durchzuarbeiten, sondern das Ohr an und für sich selbst muß wahrlich ein sehr geübtes seyn, will nur den grammatikalischen Faden es in diesem Labyrinthe von Ton- und Figurenfolgen festhalten. Klarer und überhaupt einheitsfester ist die folgende Menuett (As-dur 3/4), aber die folgende Romanze wieder, in der das Violoncell die Hauptmotive führt; und das Rondo zuletzt, — Formen, für welche die Schule wie Begriff und alter Gebrauch so bestimmte Regeln vorschreiben, wie fast für keine andere — — — in ihnen findet mein erst gemachter Vorwurf auf jedem Schritte, von Satz zu Satz wieder die

vollgültigsten, überzeugendsten Belege. Wir sollen nicht festhalten am einmal Errungenen, uns niemals genügen damit, unsere Kunst duldet keinen Stillstand, ein immer reicheres, stets neues Leben zu entfalten ist gewissermaßen Bedingung ihres innersten Wesens; aber was sie will, dessen niemals sie sich zu entäußern vermag, in allen Formen und Gestalten, das ist Einheit in der Mannigfaltigkeit, ist Wahrheit, subjektive wie objektive Schönheit in den einzelnen Figuren selbst, wie in deren Zusammenstellung, und an diesen Dreien, an Einheit, Wahrheit des Ausdrucks und Schönheit seiner Formen gebricht es, bei allen sonstigen einzelnen, oder Vorzügen mancher Einzelnheiten, dem Trio wie K's. neueren Compositionen überhaupt. Ob ein richtiges Urtheil ich damit ausspreche, mag der Verständige und zugleich Unpartheiische entscheiden. Schilling.

Berlin bei Trautwein: Weihnachtsfeier. Religiöser Gesang nach v. Platen, für Sopran mit sechsstimmigem Chor und Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt ic. von O. Tiehsen. Op. 8. Pr. mit ausgesetzten Chorst. 1⅙ Rthlr. Die Chorst. allein ⅓ Rthlr.

Daß der Verfasser sich seiner Aufgabe bewußt war, dieselbe scharf durchdachte, ehe er an die Lösung ging, beweist die Anlage der Composition; ob demungeachtet die Lösung wirklich gelungen, oder überhaupt der Componist mit dem Vorsatze, im Titel bezeichnete Dichtung in Musik zu bringen, sich keine unlösbare Aufgabe gestellt hat, — ist eine andere Frage. Wir wollen die Dichtung als bekannt voraussetzen: es sind lauter Gesichte, welche dem Dichter bei dem Gedanken an die Geschichte der Geburt Christi vorschwebten. Sollte einmal eine Musik dazu gemacht werden, so war es gewiß höchst sinnig, den verkündenden Engel recitativisch und dann die Schaar der Engel und die Hirten in je dreistimmigem Chor auftreten zu lassen; allein eignet der Text überhaupt sich wohl zur Composition? — O ja, man kann, wenn man will, Alles, auch den Monolog der Jungfrau von Orleans, in Musik bringen, aber ob wirklich Musik daraus wird, das steht dahin. Scheint Jemand der Ausdruck hier nicht vollkommen getroffen zu seyn, muß er suchen den Pfad, auf welchem der Componist weiter geht, — er bedenke die große Schwierigkeit, einem Texte lyrischen Schwung zu geben, der jedes lyrischen Elements baar ist, und auch am dramatischen nur so leicht vorbeistreift. Hr. Tiehsen fühlte ohne Zweifel selbst das, und wir erklären uns daher seine vielen Quintenschlüsse, die in ihrer Unbestimmtheit der Situation des Sehers näher kommen, denn jede andere musikalische Deklamation, in deren Kunst der Verf. übrigens ohne Zweifel noch mehr Fertigkeit sich zu erwerben trachten wird, wenn er sich selbst u. A. überzeugt hat von den wenig vortheilhaften Wirkungen, welche Dehnungen, wie hier namentlich am Schlusse auf dem Worte „Preis" und sonst, oder alterirte Sprünge in der Stimmführung bei durchaus mangelnder dramatischer Schärfe des Textes, wie jene Part. S. 5. Takt 2 u. 3 und a. O., u. dergl. Dinge mehr hervorbringen, die alle jedoch den Beruf des Componisten zum Vokalsatze noch keineswegs streitig machen. Im Gegentheil scheint derselbe gerade zu dieser Art der Tondichtung ein reiches Talent zu besitzen, da — wie gesagt — er namentlich mit Bedacht auch dabei verfährt, und in der Erfahrung erstarkt erst, wird die Reife nicht ausbleiben. Hr.

Dresden bei Wilhelm Paul: *Dix Etudes mélodiques pour le Violoncelle*, sans emploi du pouce avec accompagnement d'un second Violoncelle ad libitum, composés et dédiés à Ms. R. Degen par *F. A. Kummer*, pr. Viol. du Roi de Saxe. Oeuvr. 57. Pr. ⅚ Rthlr. oder 1 fl. 30 kr.

Schulstücke von einem praktischen Meister und zugleich erfahrnen, umsichtigen, durchbildeten Lehrer wie Herr Kummer in Dresden müssen den Studirenden des Instruments zu jeder Zeit willkommen seyn. Diese Etuden zeichnen aber insbesondere durch eine freie melodische Haltung, die vornehmste Seite des Violoncellspiels, sich aus, wobei mit jedem einzelnen Satze auf andere mögliche Ton- und Intervallenfolgen, Applikaturen und Bogenführungen sorgfältige Rücksicht genommen worden ist. So betrachtet die erste Etüde z. B. hauptsächlich die verschiedenen Griffe in gebrochenen Akkorden mit den nöthigen Sprüngen in höhere oder tiefere Applikaturlagen. Die zweite fördert in Figuren ein ähnliches Springen, besonders des einzelnen Fingers, und Festigkeit des langen Bogenstrichs. Die dritte hat hauptsächlich wohl das Wechseln der Ligatur und des staccato zum Gegenstande u. s. w. Schreiber ist selbst Violoncellist und trug kein Bedenken, sofort seinen Schülern diese Etuden in die Hand zu geben, in der festen Ueberzeugung, daß etwas vorangeschrittene Anfänger den besten Nutzen davon ziehen. Um die Selbstübung zu leiten, hat Hr. Kummer hie und da auch die Applikatur angemerkt, was sehr zweckmäßig ist. Die sicherste Bogenführung wird ohne Zweifel aus allen erzielt, und in dieser Beziehung ist keine Gattung unbeachtet geblieben. Dazu ist auch der Druck sehr rein und deutlich, was für Violoncellnoten wegen der Entfernung des Pults vom Spieler von Wichtigkeit ist. Ein zweites Violoncell dient blos zur Begleitung, um den Uebenden im Takt zu halten, hindert jedoch das private Studium nicht.

P ch.

Breslau bei C. Cranz: *L'Impatience.* Caprice ou Pièce de Concert pour le Violon, composée et dédiée à son ami P. Lüstner par *Maurice Schœn.* Oeuv. 12. Pr. 4 ggr.

Was der Titel sagt, ist die Composition, eine Caprice, ein kleines Concertstück, in welchem der Spieler gemüthlichen Gesang wie Bravour, namentlich in Doppelgriffen und kühnen Arpeggien, mit und ohne staccato und dies auf- und abwärts, zeigen kann, und das sich also stets „dankbar" erweisen wird. Sogar das beliebte G-Saite- und Flageoletspiel fehlt nicht. Takt- und Tonart sind C und D-moll, welche letztere jedoch vom lieblichen majore-Satze unterbrochen wird. Den Charakter des Ganzen bezeichnet ein gewisser großer fester Bogen mit einem

Anfluge von Die-Bull'scher Manier. Nun — es ist ein Concertstück für den Salon oder das große Publikum. Daß der Druck so unsauber und plump ausgefallen, ist wohl nicht des Verlegers, sondern des Lithographen Schuld.

Correspondenz.

Berlin am 15. Mai 1841.

In Folgendem erhalten Sie eine Abschrift von einem Briefe Bettina's über die Spontini-Angelegenheit. Es ist darin diese aufgefaßt und besprochen von einer Seite, von welcher jeder Ehrenmann, jeder Gebildete dieselbe betrachten und betrachten muß. Das hat unsere Presse auch bewiesen, und die Adresse, welche die hiesigen Journalisten an Spontini zu erlassen sich gedrungen fühlten. Sämmtliche bessere Zeitungen des Platzes, welche aus der Nähe den Vorgang zu beleuchten vermochten, und auf welche Rellstab, der alte abgesagte Feind Spontini's, der mehr als je dem triumphirenden Grolle jetzt auch freien Lauf lassen zu müssen meint, keinen Einfluß übt, sprechen in demselben Tone. Das liebenswürdigste aller „Kinder", Bettina, hat den Brief Spontini selbst vor seiner Veröffentlichung mitgetheilt; auf diese Weise kam er auch in meine Hände. Theile ich ihn zugleich Ihnen mit, so geschieht dies in dem guten Glauben, daß zu Ihrem Publikum eine solche Sprache zu reden am ehesten ansteht. Doch vor Allem den Brief selbst erst. —

„Die Anklage Spontini's finden Sie absurd und kleinlich! ich finde sie auch unchristlich, und die Würde des Königs, die man hierdurch zu vertreten vorgiebt, verletzend. Gehässig ist es, einen Mann, dessen leidenschaftlicher Aristokratismus und schwärmerische Liebe für den König weltbekannt ist, eines ungeeigneten Ausdrucks wegen der Majestätsbeleidigung anzuklagen; die Welt wird dies zu glauben kaum albern genug seyn. Unverschämt ist es, den ersten Moment, in dem ein Mann von bewährtem Ruf durch Zufall bloßgestellt ist, wahrzunehmen, um von allen Seiten Steine auf ihn zu werfen. Ganz unwürdig ist es, die Anklage, welche Spontini, der allein berechtigt ist, den Sinn seiner Worte auszulegen, als verleumderisch zurückweist, noch geltend machen zu wollen, wodurch sie zur Schmach alles bessern Gefühls zum Gegenstand eines partheilichen Interesses geworden, und somit die Allbewußtheit von Recht und Wahrheit, die in jeder Brust begründet ist, auch von denen geläugnet wird, die durch Geburt und Stellung vom gemeinen Haufen sich getrennt wissen wollen, und so wahnwitzig sind, an jener Gewalt, die das göttliche Amt hat, das Recht zu vertheidigen, zu rütteln, um sie zur bezeichnenden Auslegung eines zweideutigen Ausdrucks zu mißbrauchen. Unchristlich und unsittlich ist es, jetzt nach dem Tode seines früheren Herrn, dessen Gnade ihn gegen die Angriffe seiner Widersacher schützte, ungegründete Beschuldigungen ihm aufzubürden, und es ist kein Beweis, daß des Königs Andenken noch Gewicht in unserm sittlichen Gefühl habe, oder daß die königliche Würde unseres jetzigen Königs auch nur ahnungsweise respektirt werde, denn sonst würde man die Ueberzeugung, Spontini sey frei von beleidigender Absicht, nie zu verläugnen gewagt haben. Ungeziemende Ausdrücke können ihm, als Ausländer, nicht zur Last gelegt werden, und genügend ist, daß der Sinn, den er hineinlegt, in französischem Originaltext verstanden werden kann; die Beschuldigung, die man ihm angezwängt hat, fällt auf die Uebersetzung zurück. Wenn man aber den Staat von jedem kleinsten Fleckchen besenrein halten will, so werden die treuen Diener bald lauter stumpfe Besen seyn, die, unter dem groben Unrath, der vor der eigenen Thüre sich häuft, begraben, selbst zum Kehricht gerechnet werden müssen. . . . Ungeziemend ist ferner das Geschrei der Mißbilligung gegen eine Sache, die unentschieden ist, der Unwille, den man auf ihn häuft, und die Verläumdungen, mit denen man hervorrückte; sollte man wegen dieser vor Gericht gefordert werden, so würde es wohl schwerer seyn, sich darüber zu rechtfertigen, als es dem reinen, von böser Absicht ganz freien Mann seyn kann, so sinnlose Beschuldigungen von sich zu wälzen. Ein reines Gewissen ist immer noch eine gute Wehr und Waffe gegen ein taktloses, gewissenloses Verfahren, was nicht scheut, die Persönlichkeit des Königs zur Basis einer partheilichen Rechtsstreiterei zu machen. . . . Man macht Spontini Vorwürfe, er habe viele Feinde und keine Freunde; was sollten ihm aber solche Freunde genützt haben, die jetzt, zu Haus so selbst vergessen, so alle Menschenwürde verläugnend, auf ihn eindringen? O nein! es spricht mehr für ihn, daß diese Alle nie seine Freunde waren, und die, so wirklichen Seelenadel haben, sind ihm jetzt von selbst zugefallen. Man wirft ihm vor, daß er, den Warnungen der Polizei Trotz bietend, sich aus Hochmuth und Bosheit der Verhöhnung des Publikums ausgesetzt habe. Weßen würde man ihn aber beschuldigen, hätte er diesen Warnungen nachgegeben und sich gefürchtet, sein königliches Amt zu vertreten? Würde er hierdurch einem Ungemach, einer Verhöhnung, einer Verläumdung entgangen seyn? Man würde laut genug, daß seine Ohren es vernehmen konnten, ihn der Feigheit, des bösen Gewissens, der Würdelosigkeit beschuldigt haben und auch der Unfähigkeit, sein Amt zu vertreten. Der Triumph würde vollkommen gewesen seyn, um die unweise Warnung der Polizei, der nur ein Schuldbewußter sich fügen konnte, würde zur Schlinge geworden seyn, welcher Spontini aus eigenem Instinkt, der ihn auf sein rechtliches Gefühl verwies, glücklich entgangen ist. . . . Jetzt, wo diese unerhörte Schmähung über ihn ergangen ist, hat Spontini den großen Vortheil, daß alle edeldenkenden Partheilosen, an deren Spitze ich unbedingt den König stelle, ihm eine feste Schutzwehr gegen unnütze, ungerechte Angriffe sind, und die feinste Politik würde ihm nicht besser haben rathen können, um seine betheiligte Lage ins hellste Licht zu stellen." . . . . .

So fest ich nun überzeugt bin, daß, wo irgendwo dem Erwachen edlerer Denkungsweise in der Sache noch ein Hinderniß sich entgegenstellt, durch dieses lebendige Wort dasselbe hinweggeräumt seyn wird, so unbedingt möchte ich Sie nun auch bitten, vor der Hand allen Gerüchten über

Spontini's Nachfolge noch keinen Glauben zu schenken. Es kann seyn, daß der beleidigte Spontini geht, und es kann um so mehr dies seyn, weil er weiß, daß die französische Akademie mit offenen Armen ihn empfangen würde, aber daß unser König ein Mißverständniß mit Ungnade bestrafte, das glauben Sie und glaube Niemand von solcher Erhabenheit, Milde und Weisheit. Ich theile pünktlichst Ihnen den Ausgang mit, so bald ein fester Beschluß darüber gefaßt ist. — Ueber die italienische Oper, welche jetzt hier spielt, verlangen Sie daß ich schreibe: muthen Sie mir Solches nicht zu. Ich habe mich einmal verführen lassen, einer Vorstellung anzuwohnen, es geschieht meiner Kunstliebe zu Gefallen nicht wieder.

Gm.

Preßburg, Ende December 1840.

Zur diesjährigen Weihnachtsfeier, welche, wie gewöhnlich, in der Kirche der hiesigen evangelischen Gemeinde stattfand, hat abermals Herr Professor Joseph Kumlick die musikalischen Beigaben geliefert, welche durch hohe Gemüthlichkeit und ächt religiöse Würde die ganze Versammlung mit frommer Andacht erfüllten. — Die „Weihnachts-Cantate" beginnt mit einem kurzen, gemessen freudigen Chor, Allegretto moderato, C-dur, 6/8-Takt: „Weihnachtsfreude, schwebe nieder, von dem blauen Himmelszelt"; welcher durchweg syllabisch, und so wie Alles, leicht ausführbar gehalten ist; — daran reihet sich eine, durch feierlichen Pathos imponirende Baß-Cavatine, in F: „Großes läßt der Herr geschehen", welche mittelst dem nach der Ober-Mediante modalirenden Nachspiele, in ein, blos durch kleine Zwischensätze Periodenweise getrenntes, ungemein melodisches Vokal-Quartett: „Ihr, die schmücket Glanz und Ehre," — Larghetto, D-dur, 3/4-Takt, übergeht. Demselben folgt der, einen wahrhaft begeisternden Aufschwung athmende, allgemeine Schluß-Gesang: „Seraphim und Cherubim steigen", Allegro, A-dur, mit vollgriffiger Orgel-Begleitung, welches gottgeweihte Instrument ausschließend nur das Akkompagnement dieser Tondichtungen bildet, und hier durch einen figurirten, lebhaft bewegten Grundbaß verschönt wird. — Die zweite Cantate: „Zum Dankfeste", introducirt sich mit einer, choralmäßig, in breilautönenden Akkordenfolgen geführten, hochaufjauchzenden Jubel-Hymne: „Groß ist der Herr! groß seine Macht!" Allegro con spirito, B-dur, 3/4-Takt; deren zweite Hälfte, Moderato, F-dur, „gnädig, barmherzig, gütig und mild", das Solo-Quartett übernimmt; bei den Worten: „er sorgt für uns mit Vatertreue", wieder vom Tutti abgelöst wird; worauf, mit der Rückkehr zur Haupttonart, auch vollkommen abschließend, die Anfangs-Motive sich reassumiren. Ein zweckmäßig analoges Präludium leitet die Baß-Arie ein: „daß der dunkle Schooß der Erde uns zur Freuden-Quelle werde", Larghetto, As-dur, 3/4-Takt; gleich ansprechend durch melodischen Reiz, als dankbar für einen stimmbegabten, kunstgebildeten Sänger; mittelst der Dominanten-Halbkadenz wird der Eintritt des Quadriciums der Solisten: „Saatzeit nur ist dieses Leben", vorbereitet; ein sanft rührendes Cantabile in Es, welches zur Wiederholung des Einleitungs-Chors führt, der dann auch als würdevoller Schlußstein des Ganzen sich gestaltet. — Beide Compositionen verdienen, hinsichtlich ihrer erzielten Gemeinnützigkeit, die ehrendste Beachtung, und mögen sofort allen Confessionen des protestantischen Cultus bestens empfohlen seyn. (Ohne Schuld der Red. verspätet.) J. S.

Feuilleton.

I. Field und Percherette.

(Souvenirs d'une Actrice.)

(Fortsetzung.)

Einer der vertrautesten Freunde Fields im Jahre 1806, der immer zu unserer Gesellschaft gehörte, war ein berühmter Harfenspieler, Namens Adams, Engländer wie er. Dieser Freund that Alles, was er konnte, ihn zu hindern, Percherette zu heirathen; er berief sich auf ihre ausnehmende Koketterie, und behauptete, sie habe nur die Absicht, einen Künstler, der einen Namen habe, zu heirathen, und wenn er, Adams, ihr ernstlich den Hof machen wollte, werde sie ihm geneigtes Gehör schenken. Field rauchte während dieses Zwiegesprächs seine Cigarre mit bewundernswerther Kaltblütigkeit, und das setzte Adams in Wuth, denn er war eben so heftig, als der andere ruhig. Indeß, da er ihm immer dasselbe wiederholte, kam es zu einer Wette.

Da weder der Eine noch der Andere je Geld hatte, so schlossen sie einen seltsamen Vertrag ab; Field, Adams und Romberg sollten in der Fastenzeit ein Concert geben. Da Fräulein Percheron, obgleich sie mit Unterricht viel verdiente, nicht reich war, so beschloß man, sie solle Theil daran nehmen. Die drei Associe's kamen überein, daß sie die Kosten der Toilette Percherettens zusammen herschießen wollten, daß aber, wenn es Adams gelänge, ihre Liebe zu erregen, er, wenn nicht, Field ihren Putz bezahlen sollte.

Obgleich Adams nur drei Monate hatte, um Percherettens Liebe zu erwerben, so behauptete er, diese Zeit sey mehr als hinreichend; aber er irrte sich. Um sich dafür schadlos zu halten, wollte er sich einen Augenblick auf Kosten seines Freundes belustigen und sehen, wie weit seine Kaltblütigkeit gehe. Eines Morgens kommt er zu Field und findet ihn nachlässig, wie gewöhnlich, daliegend, neben einem Glas Grog, eine Cigarre rauchend mit der Würde eines Pidalgo.

— Nun, mein Lieber, sagte er zu seinem Freunde und warf Hut und Handschuhe auf den Tisch, Du warst Deiner Sache so sicher! Ich für meine Person wußte wohl, daß diese Kokette leicht herumzubringen sey.

Der Andere rauchte fortwährend, ohne zu antworten und ohne sich stören zu lassen. Diese Unbeweglichkeit brachte Adams außer sich und bewog ihn, so außerordentliche und so positive Dinge zu behaupten, während er im Zimmer auf und abging und sich abarbeitete, daß endlich Field sich in seiner ganzen Länge aufrichtete und ihm zuschrie:

„Du bezahlst das Kleid!"

Fräulein Percheron, welche eben gearbeitet hatte, öffnete in demselben Augenblick die Thür und begriff nichts von dem Auftritt, als sie Adams sich lachend auf der Erde wälzen sah; Field, wüthend und eben so roth, als er gewöhnlich blaß war, stotterte mehr als gewöhnlich und schnitt furchtbare Gesichter, um Worte hervorzubringen, so daß Adams lange Zeit den armen Field nicht überzeugen konnte, daß es ein Scherz gewesen sey.

Fields Worte wurden zum Sprichwort; bei vorkommender Gelegenheit sagte man: „Er bezahlt das Kleid."

Jenes Concert fand nicht statt. Fräulein Percheron wurde ernsthaft krank und als sie anfing sich zu bessern, wurde Adams von einem hitzigen Fieber befallen, welches er sich durch eine Unvorsich-

tigkeit zugezogen hatte, und die begeht man in einem Clima wie dem russischen nicht ungestraft. Adams war der Mann, für welchen Field am meisten Anhänglichkeit fühlte; er war sein Landsmann und sie schätzten sich gegenseitig, trotz der ausnehmenden Verschiedenheit ihrer Charaktere und vielleicht gerade deshalb. Als seine Krankheit ihren höchsten Grad erreicht hatte, trat Fräulein Percheron kaum in die Besserung. Der Arzt hatte vor allen Dingen anempfohlen, man solle zu ihr nicht von dem verzweifelten Zustande sprechen, in welchem sich Adams befand. Field theilte sich zwischen seinem Freunde und seiner Gebieterin, und trotz seiner gewöhnlichen Sorglosigkeit sah man leicht, daß er sehr angegriffen war. So oft es mir möglich war — denn ich war damals sehr beschäftigt und konnte ihr nur einige Stunden schenken — nahm ich seine Stelle bei Percheretten ein.

Eines Tages, als ich in vollem Putz seit langer Zeit auf Field wartete, der mich in ein Haus geleiten sollte, sah ich ihn eintreten. Ich fragte ihn theilnehmend, wie sich sein Freund befinde. Er antwortete nicht und senkte den Kopf, um die Thränen zu verbergen, die ihm in die Augen traten. Fräulein Percheron strich ihm die Haare zurück, legte die Hand auf seine Stirn und sagte zu ihm mit dem zimperlichen Tone, der ihr damals so gut stand:

„Was haben Sie, mein Lieber? Ist Adams nicht besser? Sie müssen sich nicht so ängstigen.“ — Und sie wiederholte ihm alle unter solchen Umständen gewöhnlichen Gemeinplätze. — „Er hat einen geschickten Arzt“, fügte sie hinzu, „und in seinem Alter kommt man bald wieder auf.“

Da sah er sie mit großem Erstaunen an und sagte:

— „Wie soll er denn wieder aufkommen? Er ist ja gestorben!“

Wäre die Nachricht nicht so traurig gewesen, wir hätten lachen müssen über die Art, wie er sie uns verkündete. Sie griff uns sehr an, denn es war schrecklich, einen jungen Mann so voller Zukunft und Talent, in Folge einer Unvorsichtigkeit sterben zu sehen. Adams hatte übrigens die meiste Gewalt über seinen Freund, und hinderte ihn oft, Dummheiten zu begehen oder sich von Andern anführen zu lassen.

Die so lange beabsichtigte Heirath wurde endlich auf den Monat September 1807 festgesetzt. (Schluß folgt.)

II. Kleine Zeitung.

Frankfurt, den 12. Mai. Die Stadtkanzlei veröffentlicht nachstehenden Beschluß hoher Bundes-Versammlung: Die im deutschen Bunde vereinigten Regierungen werden zum Schutze der inländischen Verfasser musikalischer Kompositionen und dramatischer Werke gegen unbefugte Aufführung und Darstellung derselben im Umfange des Bundesgebiets folgende Bestimmungen in Anwendung bringen: 1) Die öffentliche Aufführung eines dramatischen oder musikalischen Werks im Ganzen oder mit Abkürzungen darf nur mit Erlaubniß des Autors, seiner Erben oder sonstigen Rechtsnachfolger stattfinden, so lange das Werk nicht durch den Druck veröffentlicht worden ist; 2) dieses ausschließende Recht des Autors, seiner Erben oder sonstigen Rechtsnachfolger soll wenigstens während zehn Jahren von der ersten rechtmäßigen Aufführung des Werks an in sämmtlichen Bundesstaaten anerkannt und geschützt werden; hat jedoch der Autor die Aufführung jenes Werks ohne Nennung seines Familien- oder offenkundigen Autornamens irgend Jemanden gestattet, so findet auch gegen Andere kein ausschließendes Recht statt; 3) dem Autor oder dessen Rechtsnachfolgern steht gegen Jeden, welcher dessen ausschließliches Recht durch öffentliche Aufführung eines noch nicht gedruckten dramatischen oder musikalischen Werks beeinträchtigt, Anspruch auf Entschädigung zu; 4) die Bestimmung dieser letztern und der Art, wie dieselbe gesichert und verwirklicht werden soll, so wie die Festsetzung der etwa noch neben dem Schadenersatze zu leistenden Geldbußen, bleibt den Landesgesetzen vorbehalten; stets ist jedoch der ganze Betrag der Einnahme von jeder unbefugten Aufführung, ohne Abzug der auf dieselbe verwendeten Kosten und ohne Unterschied, ob das Stück allein oder in Verbindung mit einem andern den Gegenstand der Aufführung ausgemacht hat, in Beschlag zu nehmen.

Stuttgart am 12. Mai. Ein Fest, das die Königl. Capelle gestern feierte, verdient nicht ohne Erwähnung zu bleiben. Vor ungefähr zehn Jahren war es, als mehrere Mitglieder der Capelle, unter ihnen besonders der Meister derselben, Lindpaintner, auf die Idee kamen, einen Fond zu gründen, aus welchem Wittwen und Waisen von Capell-Angehörigen unterstützt werden könnten. Ein glücklicher Zufall ließ in dem Augenblicke keine solche Wittwe vorhanden seyn, und wie in der Regel der Mensch gegen die entfernte Noth nicht meint sich schützen zu müssen, fand der Vorschlag, ungeachtet seines edlen Zwecks, mehrseitigen Widerspruch. Behufs eines solchen Fonds nämlich sollte die Einnahme von den üblichen jährlichen Abonnements-Concerten der Capelle nicht ferner mehr unter den Mitgliedern vertheilt, sondern in eine eigene unantastbare Casse gelegt werden. Dem minder Besoldeten entging dadurch ein Nebenverdienst und, sich nur die Gegenwart blos im Auge habend, mochte er sich denselben nicht entreißen lassen. Lindpaintner's fester Sinn indessen, die Liebe und Energie, womit er den wohlthätigen Plan erfaßt hatte, siegten, und die Sache trat ins Leben. Statuten wurden entworfen und allerhöchsten Orts genehmigt. Festgesetzt wurde unter Anderm darin, daß, bis der Fond 30,000 fl. Capital stark sey, etwa vorkommende Wittwen sich in den Zinsertrag theilen, von jenem Augenblicke an aber jede Wittwe 300 fl. jährlich Pension erhalten, und reiche bei der Ueberzahl der Wittwen wegen der Zinsertrag nicht dazu aus, das Fehlende von der laufenden Concerteinnahme zugeschossen werden solle. Ich bemerke, — die Pensionsanstalt war noch keine fünf Jahre alt, als ein verheirathetes Capellmitglied starb; damals schon entfuhr allen Lippen ein tröstliches „Gottlob!“ und heiße Dankesthränen weinte die, ohne sie aller Unterstützung und Versorgung baare, Wittwe in die Hände der Gründer der Anstalt. Der Wittwen aber wurden bald mehr, doch der Eifer für die Sache damit auch größer und allgemeiner, und — nach dem letztangestellten Casse- und Rechnungsabschluß ist jetzt, nach ungefähr zehn Jahren schon jenes Ziel erreicht, daß die Casse ein Vermögen von 30,000 fl. besitzt und jede Wittwe eines Stuttgarter Hofcapellmitgliedes sine conditione eine jährliche Pension von 300 fl. rhein. lebenslänglich erhält. Die allgemeine Freude über dies glückliche Ergebniß mochte sich dann nicht zurückhalten und gab Veranlassung zu einer Feier, so schön und herzlich, wie noch selten eine von dergl. Vereinen oder Corporationen begangen wurde. Die ganze Capelle, ihren Meister an der Spitze, versammelte sich zu einem gemeinschaftlichen Mahle; wer sich am meisten einst gesträubt, war der Erste jetzt, der mit lautem Rufe den Segen des Himmels herabflehte auf die willensfesten Gründer der Anstalt; Lorbeerkränze, geflochten von den Händen der Frauen, welchen eine sichere Zukunft mit der Feier eröffnet ward, umgaben unter jubelndem Hoch bern und ihrer fernern Leiter Stirne; frohe Lieder, entquillend sorgenfreieren Herzen, wurden angestimmt, und kehrte Alles endlich heim in ungewöhnlich heiterm Sinn, ward freudiger denn je der Vater von den Seinigen empfangen, wer schaute nicht theilnehmend hin auf den Kreis, da,

„Wenn sonst in treuer Brust
Das Herz bei dem Verlust
Des Gatten bricht,
Jetzt, wo nicht bittre Noth
Die Wittwe mehr bedroht,
Ihr winkt durch Grab und Tod
Ein tröstend Licht.“

Ich erzähle übrigens den Vorgang auch zum Beweise, was fester Wille und Ausdauer vermögen. Sicher findet er noch vielfache Nachahmung. — Molique hat Einladungen nach Hamburg erhalten, bei dem dieses Jahr dort stattfindenden norddeutschen Musikfest, das Fr. Schneider dirigiren wird, zu spielen. Wie ich höre, hat er dieselbe auch angenommen; vorher jedoch wird er das rheinbaierische Musikfest in Dürkheim dirigiren. Ein überaus trefflich gearbeitetes Quartett, das er in neuester Zeit vollendete, spielte er mit eben so großer Genialität in Hofrath Schilling's letzter Soirée, in welcher neben Anderm auch Spohrs großes wunderherrliches Nonett von Meistern, wie Neukirchner (Fagott), Schunke (Horn), Reinhardt (Clarinette), Krüger (Flöte), Müller (Oboe), Barnbeck (Violine), Debuissère (Viole), Hoch (Violoncell) und Bauer (Con-

trabaß) vorgetragen wurde. — Von der Oper wird Benedikt's „Zigeunerin" vorbereitet, und ist Mozart's „Titus" auch wieder auf das Repertoire gebracht worden. Dittersdorf's „Doktor" soll folgen.

Prag am 2. Mai. Welch' ungemeine Thätigkeit und Kraft neuerer Zeit unser Conservatorium entwickelt, hat das Concert, das jüngsthin mit den Schülern desselben veranstaltet wurde, aufs Neue und mehr denn jedes andere Zeichen bewiesen. Die Zöglinge, welche dabei mitwirkten, gehörten sämmtlich der Altersclasse vom 1. Mai 1837 an, haben also kaum vier Jahre lang den Unterricht genossen, und was sie leisteten, muß, zumal in Anbetracht der Meisterwerke, welche aufgeführt wurden, vortrefflich genannt werden. Es sey dieser neue Eifer von den übrigen mehr oder weniger umfassenden öffentlichen Lehranstalten, welche nach und nach hier entstanden sind, angefacht worden, so wirkt das Beispiel des Conservatoriums doch auch wieder auf diese zurück, und ein heilsamer Wetteifer, eine Art Concurrenz zwischen Groß und Klein ist entstanden, aus welcher für das gesammte Kunsttreiben hier nur Gutes hervorgehen kann. Besonders müssen unter den letzteren Privatanstalten die öffentlichen Musikschulen der Herren Protsch und Kinderfreund genannt werden. Eine kluge Richtung haben diese dadurch genommen, daß sie namentlich die Gesangsbildung unter dem Publikum zu fördern streben; eine Richtung, der das Conservatorium sich seit einigen Jahren immer mehr entzogen hat, vielleicht um seiner mehr künstlerischen Tendenz willen, die ihm weniger Gesangszöglinge zuführte, während in den Privatanstalten mehr die Ausbildung des Dilettantismus seinen Sitz hat. Daß übrigens nicht etwa eine zu große Oberflächlichkeit sich mit dieser dabei verbindet, davor schützt wiederum jene Concurrenz, und zum großen Theile auch Tomaschels kritisch strenge Gegenwart. In der That, wo dieser Mann selbst fern zu stehen scheint, wirkt mittelbar sein Gewicht durch die Furcht, an Achtung bei ihm zu verlieren. Die Soiréen, welche er die Wintermonate hindurch zu veranstalten pflegt, geben den Ton an und thaten namentlich dies in letzterer Zeit. Dazu steht er durch die Messen, welche er für hiesige Kirchen schreibt, beim größern Publikum auch als musikalischer Genius in Ansehn, und sein Wort und Wille haben eine bedeutende Schwere, die er freilich auch wohl fühlen mag. In diesem Winter hat er ein Paar neue Sinfonieen vollendet, welche in seinen Concerten aufgeführt wurden und vielen Beifall erhielten. So erscheinen als die Hauptträger des Triumphs, den offenbar die Musik jetzt wieder hier und in einer glänzenderen Weise denn je vorher feiert, D. Weber als Lenker und belebender Impuls des Conservatoriums, und Tomaschek als praktisch-kritisches Gewicht, moralische Controlle. Weber wird von Th. Plott kräftigst unterstützt, und der Eifer von dem erfreuten Publikum.

Wien am 6. Mai. Die Charakteristik, welche in einer der ersten Nummern d. Bl. von l. J. Sie von Thalberg entworfen haben, hat hier vielen Beifall und allgemeine Zustimmung gefunden. Thalberg wurd wohl nie noch, so viel bereits über ihn geschrieben und gesprochen, so vollständig verstanden und von so richtigem Standpunkte erfaßt. Der Künstler weilt jetzt hier und hat in der jüngsten Zeit mehrere glänzende Concerte gegeben. Man glaubte vorher kaum an solch allgemeine Feier, da der Rivalen so manche vorangegangen waren und innige Freunde zurückgelassen hatten, aber der Sieg ist dem Landsmanne gleichwohl geworden. — Die Lutzer singt also wirklich wie ich Ihnen früher schon schrieb, in Italien und zwar auf der Scala in Mailand. Der Beifall soll außerordentlich seyn, und die deutsche Kunst feierte damit denn abermals einen Sieg in der „Heimath des Gesanges". Ihr Mailänder Correspondent scheint vollkommen recht zu haben; die Lutzer bringt aber nicht blos eine schöne gesunde Stimme, sondern auch Fertigkeit mit. — Durch die italienische Oper, welche — beiläufig gesagt — die Elite der italienischen Sängerwelt enthalten soll, aber in dem Falle nur desto stolzer und hinüberblicken läßt in das „Land der Nachtigallen", bekamen wir auch Donizetti's „Fausto" zu hören. Sollte ich der Composition schwächste Seiten aufdecken, ich würde in Verlegenheit kommen, und ihre stärkste zu zeigen, würde ich vielleicht nach der schwächsten greifen, da in der That die größte Stärke dieses Werks eben in einer durchgehends glücklichen Schwäche besteht. Mich soll wundern, ob auch diese Partitur des Klinglers Eingang auf deutschen Repertoiren findet!

London am 5. Mai. Was man Ihnen über den Erfolg der deutschen Oper hier berichten mag, — die Wahrheit ist, daß mit dem Reize der Neuheit sie Alles auch verloren hat. Die Presse hat es verstanden, zuletzt die nationale Eitelkeit gegen dieselbe rege zu machen. Daß Schumann die Presse nicht für sich zu gewinnen wußte, war sein ganzes Unglück. Sie glauben nicht, mit welcher Impertinenz jetzt man über die Unternehmung herfällt. Drurylane, der alte Wohlplatz des englischen Genius, — ihn findet man geschändet durch die deutsche Occupation. Wohl war es auch nicht klug, dort das Theater aufzuschlagen. Das Haus ist zu groß; ein immerhin genügendes Publikum verliert sich darin, und es kann stets sonach von leeren Bänken gesprochen werden. Alles Kitzeln der Volksschwäche von Seiten der Direktion hilft Nichts mehr. Auch die Kunst ist bei uns Modesache, und welche über der Mode stehen, vermögen die Kosten nicht allein aufzubringen. Doch nächstens einen ausführlichen Bericht über unsere Angelegenheiten.

Dresden am 12. Mai. Die heilige Charwoche mit ihren verschiedenen kirchlichen Feiern brachte auch manchen frommen musikalischen Genuß. In der Kreuzkirche ward am Charfreitage Schneiders neues Oratorium „Gethsemane und Golgatha", dem Sie einst ein so kräftiges Wort gesprochen, unter Theilnahme der Gemeinde aufgeführt. Denen, welche glauben unverrückt an alten Formen festhalten zu müssen, schien das Werk nicht sonderlich zu behagen. Es sieht ihnen einer Art protestantischer Messe zu sehr ähnlich. Ich für meinen Theil zweifle nicht, daß sich auf dem eingeschlagenen Wege etwas Großes erreichen ließe. Die Neuheit der Idee hinderte Schneider wohl, zum mindesten die Kraft auch sogleich darin zu offenbaren, von der er in mehreren seiner andern Oratorien so laute Beweise an den Tag gelegt hat. In der Trinitatiskirche kam zu gleicher Zeit ein Theil von Neukomms Ostermorgen zur Aufführung, und an Ostern selbst hörten wir dort eine neue Messe von Otto, welche nicht ohne Wirkungen blieb.

München am 14. Mai. Auf die Concertsaison noch einmal zurückkommend, die, wie gesagt, von Jahr zu Jahr sich stets glänzender gestaltet, glaube ich doch des öffentlichen Spiels des Hrn. Grafen von Wielhorsky ꝛc. aus Petersburg, der eine außerordentliche Meisterschaft auf dem Violoncell besitzt, wie jenes der berühmten Pianistin Mad. Pitt-Haindl (von Schauroth) zu wohlthätigem Zweck insbesondere erwähnen zu müssen. Von den Mitgliedern der K. Capelle veranstalteten Extra-Concerte die Herren Menter, Mittermair, Kahl und Elbing. Erstgenannter ist tüchtiger Violoncellist.

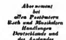
III. Miscellen.

(Thomas' neueste Oper.) Ueber Scribe's und Thomas' neueste Oper „Carmagnola" sprechen sich selbst französische Journale nicht sehr günstig aus, und wenn sie gestehen, daß eine gewisse Schlüpfrigkeit des Sujets wie Trivialität der Musik darin das Pariser Publikum „unangenehm berühre", so darf unser deutsches Gefühl wohl einige harte Stöße schon davon befürchten. Hüten wir uns also.

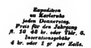
(23. Niederrh. Musikfest.) Das diesjährige und also dreiundzwanzigste niederrheinische Musikfest wird zu Pfingsten in Köln gefeiert, wo dasselbe nun schon sechsmal gehalten worden ist. Zur Aufführung dabei kommen Beethoven's neunte Sinfonie, Klein's Oratorium „David", Ouverture zu Gluck's „Iphigenie in Aulis", Händel's 100. Psalm, eine neue Ouverture von Kreutzer.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. ***Nr. 23.*** 10. Juni 1841.

Ueber literarisches Eigenthum an musikalischen Compositionen.

Ein Schreiben an Hrn. Gaillard in Berlin *).

Ihr Aufsatz „über das Eigenthum des Componisten ꝛc.", hervorgerufen durch die in Berlin ergriffenen Maßregeln gegen den unveeschämten Betrieb und Vertrieb des Nachdrucks in Musikalien, war in der Preßzeitung kaum erschienen, als ich mir vornahm, Einiges darauf zu erwiedern. Es ist immer nachtheilig, wenn durch aufgeregte Zweifel dem Treiben der Nachdrucker ein Schein von Entschuldigung geliehen wird. Ich stand davon aber ab, weil gerade damals der Actor des Vereins deutscher Musikalienhändler eine Darstellung der neuesten Vorfälle, namentlich der von ihm bewirkten Untersuchungen in Berlin, für die Preßzeitung auszuarbeiten begonnen hatte, wobei auch ihren zum Theil unrichtigen Ansichten über Eigenthumsbegründung begegnet werden sollte. Das Bestreben, nur Vollendetes und Abgeschlossenes zu liefern, was die Welt um so manche schätzbare Mittheilung, um die Früchte der Beobachtungen manches Naturforschers schon gebracht hat, hat Schuld, daß jene erwähnte Arbeit einer bessern Feder, als der meinigen, noch nicht erschienen ist. Jetzt, da Ihr Aufsatz auch in das Börsenblatt für den deutschen Buchhandel Nr. 34 35. ꝛc. übergegangen ist, muß ich ein Schweigen brechen, welches für Zugeständniß gelten könnte vor dem größern Publikum unserer Herren Collegen. In einer Reihe von Aufsätzen, vor ungefähr zwei Jahren, habe ich im Börsenblatte die historische Entwickelung des Vereins der Musikalienhändler gegeben. Die Hindernisse waeen nicht gering, den bis 1829 ohne alle Regel und Verantwortlichkeit allgemein betriebenen Nachdruck in Musikalien aufhören zu machen. Viele gut abgefaßte Vorschläge fanden in der stürmischen Sitzung des Jahres 1830 so viel Widerspeuch, daß in den Zusatzartikeln mancher Paragraph laxer gefaßt werden mußte, nachdem er mehrmal geändert worden, um ihn nur durchzubringen. Man mußte Einiges aufgeben, um den Rest zu erhalten. Die schwachen Seiten der Conv.-Akte und Zusatzart. waren den Gründern des Vereins wohlbekannt, man betrachtete das Gewonnene als den ersten schwachen Schritt auf einer weiten Bahn, man war zufrieden, nur so viel vorläufig festgestellt zu sehen. Dagegen halte ich auf den fünften Paragraph der Zusatzartikel besondere Stücke. Es ist derjenige, welchen Sie vorzüglich angreifen. Die Ausdrucksweise, „die Melodie bestimmt das Eigenthumsrecht", findet ihren Anhalt in einem von der K. Sächs. Regierung unterm 17. Mai 1831 erlassenen Erläuterungsmandat, wo es Artikel 2. heißt: Als unerlaubter Nachdruck ist jede solche Vervielfältigung (musikal. Composit.) dann anzusehen, wenn dieselbe blos mechanische Fertigkeiten erforderte, und die Schaffung einer veränderten Form nicht selbst als Geistesprodukt anzusehen ist. Bei musikalischen Compositionen, bei denen namentlich die, blos auf mechanischer Bearbeitung beruhenden Arrangements als Nachdruck anzusehen sind, ist zur Beurtheilung des Verlagrechtes die Melodie als Grundsatz der desfallsigen Entschridungen (vom Richter) anzunehmen."

Das hohe Ministerium hat hier eben so sicher, wie der Verein der Musikalienhändler, in den erwähnten Zusatzartikeln §. 5. gewußt, daß eine Klage auf Nachdruck jedesmal dann angestellt wird, wenn der Name des Componisten vom Nachdrucker angegeben worden ist. Dieser Name ist die entscheidende Hauptsache, er bestimmt die Wahl der Käufer, er ziert den Katalog des Verlegers mit Autoritäten, er verschafft den Absatz. Auf Plagiate, wie Sie deren in möglichen Fällen anführen, wird nie ein Verleger Klage anstellen, allenfalls eher auf Fälschung mittelst Mißbrauch eines Autornamens, wie z. B. die Opernsonatinen für 2 und für 4 Hände angeblich von A. Diabellj (Braunschw. Spehr), wozu Anton Diabelli in Wien keine Note geliefert hat.

Will also einer der Verleger mit grenzenlosem Gewissen, bei Honorarersparung in seinem Kataloge Namen von Geltung haben, so läßt er von irgend einem Musiker für ein paar Groschen die lieblichsten Melodieen eines oder mehrerer Werke zusammenschreiben, mit einer willkührlichen Harmonie versehen und giebt das Machwerk unter dem Namen des Componisten, allenfalls mit Beisatz des Namens vom Arrangeur heraus. Die Mitglieder des Vereins erkennen das für Nachdruck, auch die K. Sächs. Regierung erkennt es für Nachdruck, des Namens vom Componisten wegen. Ist es etwa nicht eine unerhörte

*) Die Redaktion glaubte dieses Schreiben der Leipziger Börsenzeitung entlehnen zu müssen, da sie Gaillard's Aufsatz über den Gegenstand in den vorigen Nummern mittheilte.

Anomalie, Verlagsartikel von lebenden Autoren zu besitzen; mit denen man, weder direkt noch indirekt, niemals in Verbindung gestanden hat? Wie kann von dergleichen Artikeln das Eigenthumsrecht genügend nachgewiesen werden?

Hatte vielleicht der Arrangeur das Recht, fremdes Eigenthum zu verkaufen?

Gern würde man den Verkleinerungsverlegern (ich nenne sie so, weil sie den Ruhm der Componisten durch ihre Manipulationen kleinspalten) ihr Treiben gönnen, wenn sie nur das Werk, nicht den benannten Mann plünderten. Als Beweis, wie sehr der Verein den Umständen nachgeben mußte, wie er den Spielraum gewohnter, wiewohl ungerechter Spekulation nicht viel beschränken mochte, gelte der erwähnte §. 5. der Zusatzartikel in seiner weitern Folge. Die Licenz mit Potpourri's rc. ist nach Möglichkeit ausgebeutet worden, bis auf den heutigen Tag.

Wenn es mir gelungen wäre, mit diesen kurzen Erläuterungen Sie auf den Standpunkt zu stellen, wo Sie die Anwendung der trefflichen K. Preuß. Verordnungen auf vorkommende Nachdrucksklagen nicht mehr schwer finden, so ist der Zweck dieses Schreibens erreicht.

Fr. Hofmeister.

Kritik.

Braunschweig bei G. M. Meyer: *Deux Morceaux de Salon pour le Violon* avec accompagnement de Piano, composés et dediés à ses amis Adolphe Schönstein et Sigmund Hoffmann de Hofmansthal par *H. W. Ernst.* Oeuv. 13. Pr. (des ersten Heftes) 18 ggr. und (des zweiten Heftes) 1 Rthlr.

Die beiden „Stücke“ sind auch einzeln, in zwei getrennten Heften, gedruckt worden. Nothwendig war dies um der leichtern Verbreitung willen, weil nicht blos im Charakter, sondern auch hinsichtlich ihrer äußern Beschaffenheit beide bedeutend von einander abweichen. Das erste Heft enthält ein „Adagio sentimentale“ in E-dur C, das zweite ein „Rondino grazioso“ in A-dur C. Dadurch daß der Verfasser beide Compositionen „Morceaux de Salon“ (Salonstücke) nennt, hat er jeder ernsteren Kritik das Recht abgeschnitten, doch eben so bestimmt auch dargethan, wie sehr wohl er selbst die Forderungen der Kunst (als solcher) von denen der bloßen Unterhaltung zu unterscheiden weiß, und wie sonach auch jene dreist die besten Erwartungen an sein Talent knüpfen darf, mit dem, diesem Vorgange zu Folge, eine seltene Urtheilskraft zweifelsohne sich verbindet. Mancher andere und zumal jüngere Componist würde, um von vorn herein ihnen einen Platz unter den „Dichtungen“ zu sichern, den beiden Sätzen wer weiß welchen Titel gegeben haben: Hr. Ernst nennt sie „Salonstücke“, Stücke, welche blos für die Unterhaltung geselliger Zirkel bestimmt sind. Freilich ist die Gesellschaft der Salons eine sehr verschiedene, denn daß wir eine Sache mit zierlicherem oder vornehmerem Namen benennen, macht die Sache selbst darum noch nicht zierlicher oder vornehmer, und unter dem groben Leinwandkittel hat schon oft wohl eine weit edlere Seele geathmet, als unter „Mäntelchen von purer Seide“; aber eben darin auch liegt der doppelte Vortheil des Componisten. Würde einmal selbst das Niedrigste hier seinen Platz haben, so wirft auf der andern Seite es ein gutes Licht auf seinen eignen Charakter und seine Fühl- und Denkweise, wenn der Inhalt des Werkes darthut, daß nur die bessere Gesellschaft in den „Salons“ er dabei im Auge haben konnte. Sag' ich es ohne Bedingung: indem Ernst den zweiten wählte, hat er doppelt seinen Vortheil verstanden. Auch die gediegenste Kraft flößt dann nur alle Ehrfurcht und Achtung ein, wenn sie in dem Gewande der Bescheidenheit auftritt, wenn sie auch selbst nur den Schein mit sich verbindet, nur das Starke, nirgends erniedrigende Schwäche zu kennen. Beide Compositionen sind Unterhaltungsstücke im edelsten Sinne des Worts, die weniger zwar sich an eine bestimmte Form binden, was hier auch schlechterdings nicht als Nothwendigkeit erscheint, aber dennoch ein tiefes und — was ich nicht ohne Nachdruck sagen möchte — reines Gefühl athmen, keine jener schwelgerischen Leidenschaften, wie in einer jüngeren Welt heut zu Tage so sehr zur Mode werden zu wollen scheinen und die nur das Unreine, was an dem Seelenvermögen zu haften vermag, mit krankhafter Moral aufregen. In dem Adagio namentlich hätte der Verfasser hundert für einmal Gefahr laufen können, in dieser Beziehung einen Fehltritt zu thun, und um so leichter, als in der That er hier stets die äußersten Gränzen des ethischen Maaßes berührt und mit einer Macht der Fantasie zwar, welche nur zu leicht zu einem Fluge darüber hinaus hinreißen kann; aber niemals doch läßt mit Grund sich ihm ein zu Viel, ein Verirren auf der Bahn vorwerfen. Die Compositionen sind — um technischer mich jetzt auszudrücken — modern, aber nicht modisch, d. h. sie verbinden mit dem Geiste des Inhalts auch eine schöne, den Reiz des Aeußerlichen nicht verschmähende Form, aber sie erheben dies Aeußere doch auch nicht über den Geist; sie sind romantisch, erheben uns aus der Alltäglichkeit des Lebens, während wir mitten im Genusse doch in dieser noch haften, aber sie sind nicht neuromantisch, d. h. lassen den Weg des Entschlagens der Alltäglichkeit nicht in einer gewissen Kunstunsittlichkeit, in einem bloßen krankhaften Schmachten, sondern in einem seiner selbstbewußten klaren Sehnen nach Jenseits finden. Die Stücke werden, gut vorgetragen, gefallen, aber zugleich auch höhere Ansichten von dem Wesen der Kunst erwecken, und das ist ein Vorzug, den sie vor vielen andern derartigen Werken behaupten. In dem guten Vortrage indessen gehört bei dem Adagio insbesondere eben so viel eignes Gefühl, als enorme Fertigkeit und Bogenkraft. Der Passagen sind nicht viel, aber jede Note hat Schwere, und wo von jenen eine vorkommt, ist sie von Bedeutung in jeder Hinsicht. Das Rondino, an sich formfester, ist leichter und mittlere Spieler von Geist werden damit schon Gewicht erhalten in der Gesellschaft. Die Motive zu diesem Rondino haben — wenn ich mich so ausdrücken darf — einen Anflug Spohrscher Erfindungsweise, so daß ich glaube sogar, die Kunst, selbst mit der

großen geraden Taktart noch volle Grazie der Bewegung zu verbinden, habe Ernst einzig von Spohr gelernt, außer welchem ich keinen Tonsetzer neuerer Zeit kenne, der hierin ein solch' entschiedenes Glück und Talent hätte. Haftet an allen kleinern und namentlich den ungeraden Taktarten von selbst schon eine gewisse Grazie des Rhythmus, so will beim C-Takt sie erst geschaffen seyn, und das — halte ich für schwer, so schön es ist. Auch das Schöne ist schwer, so leicht es scheint. Die Clavierstimme bei beiden Compositionen ist blos begleitend, doch sinnig und nicht gänzlich antheillos. Die äußere Ausstattung der Ausgabe ist elegant und geschmackvoll. Schilling.

Leipzig bei Friedr. Hofmeister: *Andante et Polacca pour le Violon*, avec accompagnement d'Orchestre ou de Quatuor ou de Piano. Composée et dediée a Mons. le Dr. L. Spohr par son elève *Maurice Schoen*, Chef d'Orchestre au Théatre de Breslau. Oeuv. 8. Pr. av. Orch. 2 Thlr. 5 gr. av. Quat. 1 Rthlr. 10 gr. av. Pfte. 25 gr.

Ref. hat die Ausgabe mit Pianoforte-Begleitung vor sich liegen. Auf dem Titel nennt der Verfasser selbst sich einen Schüler Spohrs. Leicht könnte dies auch in Beziehung auf die Tonsetzkunst verstanden werden, und dann möchten wirklich wir wissen, ob mit jener Bezeichnung auf diesem Werke dem Meister ein Gefallen geschehen. Wir haben Hrn. Schön wiederholt als einen talentvollen jungen Componisten kennen gelernt, und von andern wird er uns als ein noch gewandterer Violinspieler gerühmt; aber dieses Andante und diese Polacca — — — er hätte seinem Lehrer etwas Werthvolleres dediciren sollen. Der Verfasser bestimmt die einzelnen Hauptsätze, aus denen die Composition besteht, mit Buchstaben: rechnen wir die Sätze A bis E, welche das Andante siciliano ausmachen, zu denen A — V, aus welchen die Polacca besteht, so kann kecklich behauptet werden, daß die ganze Composition aus eben so vielen einzelnen abgerissenen Gedanken zusammengesetzt ist, als unser Alphabet aus einzelnen Buchstaben, und dies auf nur zehn ziemlich splendid gedruckten Seiten, denn ein innerer Zusammenhang läßt sich unter den einzelnen so bezeichneten Sätzen eben so wenig herausfinden, als öfter sogar der äußere fehlt, auch wenn wir bei den oft wunderbar schnell folgenden Modulationen alle mögliche enharmonische Verwechselungen und Trugschlüsse als solchen gelten lassen wollen. Die Polacca z. B. fängt mit einem artigen melodischen Motiv an; in welcher Beziehung aber steht sofort der folgende Satz A zu demselben? — In dem einleitenden Andante kommt nach einer eingreifenden Oktavenpassage auf einmal ein Triller von drei Takten, der auch einen eignen Satz bilden soll (D) und das Gefühl überrascht wie ein dicker kalter Regentropfen den erhitzten Leib. So geht es aber die ganze Composition hindurch. Man hat ein musikalisches Würfelspiel: fast daß sich bei einigermaßen glücklichem Wurfe auch durch solches eine Satzkette der Art erzielen läßt. Dazu entbehrt der Periodenbau an sich auch alles rhetorischen Schwunges und alles innern Rhythmus. Gerade und ungerade sog. Absätze und in dem ungleichsten Verhältnisse zwar können wir hier auf einander folgen hören, wie Gedanken ohne alle Abrundung und Vollständigkeit des Sinnes. Auf Seite 11 der Violinstimme z. B. kommt ein ansprechender cantabler Gedanke vor, der sich zu einem vollständigen Satze bilden zu wollen scheint: mit dem achten Takte haben Subjekt und Prädikat sich gewissermaßen gefunden und mit dem sechszehnten ist der Vordersatz fertig, aber der Nachsatz, durch welchen der Rede Sinn erst vervollständigt wäre, fehlt, denn, was folgt, ist nichts Anderes als gewissermaßen eine musikalische Apposition, eine blos in einem paar Tönen veränderte (dritte) Wiederholung des Vordersatzes, keine Gegenbildung; und wozu führt das Ganze über? — zu einem vielgriffigen Bravoursatze, der, bei allem Mangel eines schicklichen Uebergangs, zu dem Cantabile ungefähr paßt, wie folgende beide Sätze auf einander: „Wie schön erscheint der Mai“ — „ein Donnerwetter zieht im Westen auf“. Daß die jungen Tonsetzer noch niemals sich innig genug davon überzeugen wollen, daß eine Composition nichts Anderes ist oder doch seyn muß, als eine Dichtung, in welcher irgend ein Seelenzustand, eine Situation des Gemüths mit Tönen, und eben so klar, vollständig und in zusammenhängender Rede zwar geschildert wird, wie in der Dichtung mit Worten! — Hrn. Schön ist das um so mehr aber übel zu nehmen, als er wissen muß, daß sein Lehrer nicht selten durch die Lektüre irgend einer schönen Dichtung erst zur Composition sich begeistert. Konnte nicht so nur dessen Gesangsscene entstehen? — Eine Aneinanderkettung reicher und im Einzeln auch gut erfundener Bravourpassagen macht noch keine Composition; und hat nicht zudem eine Polacca eine bestimmte Form? von der wiederum hier keine Spur vorhanden. Das Clavieraccompagnement in Betrachtung will es ebenfalls nicht gut dünken, daß der Verf. die Violinstimme bisweilen unisono mit dem Claviere, und in Doppelpassagen gar, fortschreiten läßt, wie z. B. in dem Satze H. Selten daß dadurch eine gute Wirkung erzielt wird. In dem Satze J fehlt in der Clavierstimme offenbar der sechste Takt; allenfalls läßt sich der Mangel durch Wiederholung des fünften Taktes ersetzen, wobei der einsichtsvolle Spieler dann den ersten Akkord um eine Oktave höher und mit der Quinte in der Oberstimme, aber auch der Zufügung der Terz (cis) in der linken Hand greifen wird.

Ebendaselbst: *Variations brillantes pour le Violon* avec Accompagnement d'Orchestre ou de Piano sur un thême original par *Th. Taeglichsbeck*. Oeuv. 17. Pr. av. Orch. 1 Rthlr. 16 ggr., av. Quat. 20 ggr., av. P. 12 ggr.

Ebendaselbst: *Divertissement pour le Violon* avec Accompagnement d'Orchestre ou de Quatuor ou de Piano sur des Motifs favoris de l'Opera „la Sonnambula“ de Bellini, composé par *Th. Taeglichsbeck*. Oeuv. 19. Pr. av. Orch. 1 Rthlr. 16 ggr., av. Quat. 1 Rthlr. 2 ggr. und av. P. 20 ggr.

Beide Compositionen hat Ref. ebenfalls nur in der Ausgabe mit Clavierbegleitung vor sich liegen. Die erste, die Variationen über ein Originalthema, ist wirklich ein mit Geschmack gearbeiteter brillanter Violinsatz, der in sei-

ner Gattung um so werthvoller erscheint, je geistreicher das Thema genannt werden muß, das ihm zum Grunde liegt. Es ist dies nämlich kein gewöhnlicher lyrischer Einfall, nackt und kahl hingeworfener Gedanke, sondern ein in sich selbst abgerundeter Seelenausdruck, wie selbst die Poesie ihren Bilderreihen den unmittelbaren Ausdruck eines solchen innern Gesammtzustandes unterzulegen und auch wohl voranzuschicken pflegt: ein Vorzug, der nun auch in die Variationen desto größere Mannigfaltigkeit bringen ließ, ohne der Einheit, in welcher sie sich zum Thema verhalten sollen, zu schaden. Die zweite; das Divertissement, das ebenfalls, außer einer längeren Einleitung und einem durcharbeiteteren Finale, in Variationen über ein gefälliges Thema aus genannter Oper besteht, zeichnet sich vornehmlich durch glückliche Wahl und Behandlung der fremden Gedanken nnd Motive bei ihrer Verarbeitung zu einem Ganzen aus. Ein paar Bravour-Cadenzen ausgenommen, ist, in Folge ihres Charakters, diese Composition auch leichter gehalten, denn die erste, obschon Ref. auch in dieser keine eigentliche Schwierigkeiten nach heutigem Begriffe des Worts bemerkte. Doch scheint es auch, als wenn der Componist mehr oder weniger absichtlich sich der heutigen Modernität entfernt hält, ohne dem Satze übrigens den Fortschritt nicht zu gestatten, den das Violinspiel überhaupt genommen hat. Ref. glaubt die beiden Compositioaen allen fertigen Violinspieleen empfehlen zu dürfen. Namentlich wird die zweite als Saloastück überall Glück machen, nnd die erste auch in Concerten als solides Bravourstück ihre Wirlung nicht verfehlen. Die fertigeren der Dilettanten, welche der interessanten Unterhaltung eben so gern ein Opfer bringen, als sie selbst dabei noch den Vortheil künstlerischer Geltung gewinnen möchten, ist mit dem Divertissement eine nicht genug zu schätzende Gabe geboten.

Berlin bei A. M. Schlesinger: ***Air russe de N. Naroff***, **traascelt pour le Piano par** ***Adolphe Henselt***. **Op. 13. Pr. ⅔ Rthlr. oder 1 fl. 12 kr. rhein.**

Eine Composition — wenn anders dieser Ausdruck hier noch gebraucht werden darf — im allerneuesten Style des Clavierspiels. Erst das Thema, das Lied, selbst, molto cantabile, d. h. so weit das athemlose Clavier es zuläßt, mit einfacher, aber doch möglichst breiter, dickleibiger Begleitung der linken Hand, und dann eine Variation, wobei beide Hände die ganze Claviatur in gebrochenen Akkorden immer auf- uad ablaufen, hie und da, um den Melodieenton zu treffen, auch wohl eine andere Figur, Rolle oder Walze, wie die Alten sagten, einmal machen, und dies Alles „sempre piano", d. h. ganz leise, wenn auch mit Aufhebung der Dämpfung, „ma ben marcato la melodia", d. h. die Töne, die aus allen diesen Figuren heraus die Melodie wieder bilden, tüchtig herausgeschlagen, damit es klingt, als äffe auf einem zweiten Claviere ein Anderer das erstvorgetragene Thema in unschicklich plumper Weise nach, zarter mich auszudrücken: als hätte der Spieler noch eine dritte Hand. Daß doch diese Dingerchen von „Lieder-Transcriptions" eines Henselt, Liszt u. A. alle sich so ähnlich sehen, wie ein Spatz dem andern! — Aber heißt das einen Gesang auf ein Instrument „übertragen"? — Ich gebe es zu bedenken. Ist das pünktlichste Wiedergeben des Wortsinns, womit sich solche Uebertragung am besten vergleichen läßt, die ganze Kunst des Uebersetzers aus einer Sprache in die andere? — Kommt auf den Geist, auf den Charakter der Sprache Nichts dabei an? — Ich geb' es zu bedenken. Doch zu dem Liede selbst, das unzweifelhaft die Hauptsache bei der ganzen Ausgabe ist. Es steht in Fis-moll, ist in Wahrheit eine wehmuthsvoll ergreifende Weise, welche dem großartigsten musikalischen Ergusse als Grundfarbe dienen könnte, sobald ein wahrhaftiger Genius sie nur als solche benutzen möchte. Der Druck ist brillant.

Notiz. Als sehr interessante Erscheinung mag die von der Schlesingerschen Verlagshaadlung in Berlin veranstaltete Ausgabe des von Sr. Maj. König Friedrich Wilhelm III. ursprünglich für Militärmusik componirten preußischen Armeemarsches hier angeführt seyn. Die Ausgabe schließt alle mögliche Arrangements in sich; bis jetzt ist das für großes Orchester und das für Piano zu 4 Häaden erschienen.

Correspondenz.

Die Tonkunst in Wien während der letzten fünf Decennien.

Skizze

von J. F. Edlen von Mosel.

(Fortsetzung).

Wenn nun — nach dem Zeugnisse jenes Kunstrichters — die Aenderungen im Texte, welche die Beschränkung der Soloparte und die Verminderung der Gesangstücke nothwendig machten, im deutschen Textbuche keine Lücke wahrnehmen lassen; wenn durch die Ausscheidung der Arien, welche nicht mehr ansprechen können, nichts verloren ging, was zu dem Schönsten und Wirksamsten gehört; wenn die Orgel durch Instrumente auf solche Weise substituirt wurde, daß Alles, was modern, dem Geiste und Style Händel's fremd wäre, vermieden ist; wenn endlich, nach erwähntem Zeugnisse jenes Kunstrichters, die Uebersetzung des Textes und dessen Unterlegung unter die Musik von der Art ist, „als wäre die Musik ursprünglich zu diesem deutschen Texte geschrieben"; so darf ich wohl auch Verzeihung dafür hoffen, daß ich das spärliche Repertoire ausgezeichneter Oratorien durch Werke bereichert habe, welche Alles, was seitdem in diesem Fache geleistet wurde, weit überstrahlen.

Noch eine Sünde wäre dabei zu gestehen, welche ohne mein eigenes Bekenntniß wohl den Meisten verborgen bliebe: ich habe nämlich, wenn das gewählte Oratorium durch die Verminderung und Aussonderung mehrerer Nummern zu arm zu werden schien, aus irgend einem andern solchen Werke Händel's, das nur wenige, jetzt wirksame Gesänge enthält, und folglich als Ganzes für unsere Zeit nicht mehr zur öffentlichen Aufführung

anziehend genug zu machen wäre, die vorzüglichsten Gesangstücke — in so fern sie, dem Texte und dem Charakter nach, zu dem gewählten Werke paßten — in dieses herüber genommen. So befindet sich in meiner Bearbeitung des „Jephta“ Einiges aus „Deborah“, im „Salomon“ Einiges aus „Joseph“, im „Belsazar“ Einiges aus „Susanna“, und in dem völlig dramatisch gehaltenen „Herkules“ Einiges aus der Oper „Semele“; durch welches Verfahren ich kostbare Perlen aus dem Meere der Vergessenheit geschöpft habe, in welchem sie sonst für immer begraben geblieben wären.

Seit die großen Musikfeste in der kaiserl. Reitbahn mit dem Jahre 1834 wieder auflebten, wurde die „Schöpfung“, die „Jahreszeiten“, Mendelssohns „Paulus“, und erst kürzlich das „Alexanderfest“, mit welchem diese merkwürdigen Feste im Jahre 1812 begonnen hatten, und zwar von Eilfhundert Mitwirkenden, aufgeführt. Frau van Hasselt-Barth hat darin Jedermann entzückt und sich durch ihren klassischen Vortrag als die erste deklamatorische Sängerin erwiesen. Staudigl bewährte in der Baßpartie seinen wohlerworbenen Ruhm, und der Hofkapellen-Tenor Lutz zeigte sich alles Lobes werth.

Diese zwei Institute, die Musikfeste nämlich und die Akademieen des Tonkünstler-Pensionsinstitutes, sind noch das Einzige, was dem gänzlichen Verfalle des Geschmackes am Hehren und Gediegenen musikalischer Compositionen Einhalt thut; doch würde man sich sehr täuschen, wenn man glaubte, daß — wie einige unserer Journale rühmen — diese Aufführungen als Beweis gelten, daß hier „echter Sinn und glühende Empfänglichkeit für erhabene Kunstschönheit“ noch, wie ehemals, im Allgemeinen herrsche, oder gar im Fortschreiten begriffen sey. Die tadelnden, erbärmlichen Urtheile, die man bei den Musikfesten über die Wahl der aufgeführten Werke aus allen Gegenden des ungeheuren Saales hören kann, und der spärliche Zuspruch, welchen die Pensions-Akademieen haben, weil diese Werke dort nur von zweihundert, nicht von eilfhundert Personen, obschon meistens eben so trefflich ausgeführt werden, geben die traurige Ueberzeugung, daß nicht das Was, sondern das Wie den bei weitem größten Theil der Zuhörer anzieht.

Die Kammermusik war während der letzten zwei Decennien in beständiger Abnahme, und existirt gegenwärtig beinahe gar nicht mehr. Im Anfange dieser Zeit fand man bei den Pianisten, wenn auch nicht mehr Haydn und Mozart, doch noch Beethoven im Schwunge; allmählig aber verschwand auch dieser. Die Piano's sind nunmehr blos mit Phantasieen, worin keine Phantasie — mit Scherzen, worin kein Humor — mit Capriren, die in der Musik eben so unleidlich sind wie im Leben — mit Etuden, zu deutsch „Schulübungen“, die man ehemals allein zwischen seinen vier Mauern spielte, um vor einem Auditorium gehaltvolle Werke sicher vortragen zu können — und vor Allem mit Walzern bedeckt, die nur mit Dedikationen erscheinen, wie einst die klassischen Meister ihre herrlichen Sonaten dedicirten. — Herz, in Paris, war durch ein paar Jahre der Lieblingsautor aller clavierspielenden Dilettanten und Dilettantinnen. Der Vorzug, den er allenthalben genoß, war leicht zu erklären: seine Compositionen waren ganz nach dem herrschenden Geschmacke; sie enthielten nichts für den Geist, aber desto mehr für die Finger. Indessen ist die Freude an ihnen schon lange vorübergegangen. Den Bravourstücken des Herz folgten die, an Werth weit höher stehenden des eben so kunstfertigen als geschmackvollen Clavier- und kaiserl. Kammervirtuosen Thalberg, welche sich jedoch nicht so schnell und allgemein verbreiteten, weil sie auf Schwierigkeiten berechnet sind, die weniger auffallen, aber darum doch viel mühsamer zu überwinden sind, und sich deßhalb weniger den Beifall der Menge, als die Anerkennung der Kunstverständigen zu erwerben geeignet sind. Gleichwohl wagte man sich auch an diese, und führte sie aus . . . wie die Götter es geben wollten. — Adolph Henselt, unter den Claviervirtuosen neuerer Zeit als Tonsetzer wohl der begabteste, war hier nur eine vorübergehende Erscheinung. Leider haben wir von seinen Compositionen, die sich durch Studium, Gediegenheit und ungesuchte Originalität auszeichnen, nur sehr wenige. Chopin's Arbeiten gefallen nur den Freunden des Excentrischen, deren es jetzt aber viele gibt. — Unter den weiblichen Künstlern auf dem Piano waren früher die Blahetka und Salomon mit Recht beliebt; später zeigte sich Clara Wieck würdig, neben Thalberg zu glänzen. Endlich schien der olympstürmende Liszt Alles, was vor und neben ihm auf dem Pianoforte sich ausgezeichnet hatte, niederschmettern zu wollen, indem er zugleich mit einer Mehrstimmigkeit spielte, die, wenn man sie schon an Thalberg bewundert hatte, bei ihm vollständig das Unglaubliche, das Unbegreifliche erreichte; und nur Madame Pleyel durfte es wagen, nicht nur gleich nach ihm, sondern sogar mit ihm, öffentlich aufzutreten, da sie ihm an Fertigkeit gleich stand, und was ihr an seiner, nicht selten zu weit getriebenen Kraft fehlte, durch einen eigenen Zauber von Zartheit und Grazie ersetzte.

Unter all diesen Celebritäten des Tages steht der Sohn des berühmtesten Künstlers, der Erbe seiner Namen, Wolfgang Amadeus Mozart, fast unbemerkt, da er nur die Kunst, nicht Künste treibt; kein Virtuose in jenem Sinne, sondern blos ein tüchtiger Clavierspieler und Lehrer ist. Er benützt nicht einmal sein Talent zur Composition, wohl wissend, daß man sich durch den Namen, den er trägt, zu überspannten Forderungen berechtigt glauben würde.

Bei der Violine haben gleichfalls die Hexereien eines Paganini, Ole Bull und Ernst unsere Mayseder, Böhm und Jansa, zwar nicht aus der Achtung verdrängt, die sie sich erworben haben, wohl aber veranlaßt, sich von der Oeffentlichkeit zurückzuziehen. Will man den ersten je zuweilen noch hören, so muß man zum Ballet gehen, wo er manchmal ein Solo oder ein Pas-de-deux mit seinem Meisterspiele begleitet und den Beifall, der ihm allein gebührte, mit ein paar Fußkünstlern theilt. Gleiches Bewandniß hat es mit den ausgezeichnetsten Meistern auf dem Violoncello, Merk und Borzaga, die beinahe nur allein in der kaiserl. Hofkapelle mehr zu hören sind.

Erstaunen und Verwunderung scheinen nunmehr Zweck und Gipfel einer Kunst geworden zu seyn, die ihrer Natur nach bestimmt ist, das Herz zu rühren und den Geist angenehmer zu beschäftigen. „Als man noch die Composition genoß, fand man immer erneutes Vergnügen daran; jetzt wo man sich blos an die Ausführung hält, hat man die bald satt." — Dieß ist aber nicht der einzige Nachtheil, welcher aus jenen musikalischen Taschenspielerkünsten entspringt, „deren einziges und höchstes Verdienst mechanische Uebung ist." Die Musik ist dadurch recht eigentlich zum Handwerk erniedrigt, der Geschmack an ihr völlig irregeleitet worden. Während Einige all ihren Stolz darein setzen, durch Verschwendung von Zeit und Mühe es jenen Virtuosen im Gesange oder auf irgend einem Instrumente gleich zu thun, was sie doch nie erreichen, ja mit diesem fruchtlosen Bestreben nicht selten sich lächerlich machen, haben die Klügeren sich von der ausübenden Musik ganz zurückgezogen, weil sie, um das zu leisten, worauf allein man jetzt Werth legt, weder Lust noch Muße haben. Der Geschäftsmann, welcher die besten Stunden des Tages seinem Berufe widmen muß; die Frau, welche ihr Hauswesen und ihre Kinder zu besorgen, das Mädchen, das zu lernen hat, was sie einst für die Welt und ihre Familie nützlich und angenehm machen soll, finden nicht Zeit, sich täglich sechs bis acht Stunden hinzusetzen, um mit übermenschlicher Geduld geistlose Figuren einzuüben, und am Ende noch die Demüthigung zu erfahren, statt des gehofften Beifalls hören zu müssen: „Ach, das habe ich schon von dem eilfjährigen X. oder dem zehnjährigen Fräulein Y. spielen hören"; denn das rein Mechanische läßt sich auch Kindern einbläuen, während diese nicht im Stande seyn werden, Compositionen von Haydn, Mozart oder Beethoven im Geist und Sinn des Autors vorzutragen, weil dazu gelenkige Finger und eine eiserne Beharrlichkeit nicht ausreichen, sondern Verstand, Gefühl und Geschmack erfordert werden. Wohl aber war es jenen Geschäftsmännern, jenen Frauen und Mädchen möglich, sich — wenn sie gründliche musikalische Bildung hatten — ohne zeitraubende Vorbereitung in den zur Erholung bestimmten Abendstunden zu versammeln, um, nach augenblicklicher Wahl, sich am Vortrage guter mehrstimmiger Gesangstücke, werthvoller Sonaten und Quartetten zu ergötzen; und da das Gediegene ein unerschöpflicher Born stets erneuten Vergnügens ist, sich einen niemals welkenden Freudenkranz zu winden.

So hat die Verkehrung des Mittels zum Zwecke, die Hintansetzung des Geistigen für das Mechanische, so hat, mit einem Worte, jene Virtuositäts-Manie Ziel und Genuß der göttlichen Tonkunst vernichtet, und zugleich das schönste, edelste Band gesellschaftlichen Vergnügens zerrissen, während sie zugleich, in Beziehung auf öffentliche Musikleistungen, in der Oper, die kostbaren Sänger nöthig machte, an deren Virtuosität, bei der Nullität der Composition, allein man sich halten kann.

Als, wie ich gezeigt zu haben glaube, häusliche Musik immer mehr und mehr abnahm, und bei der eingeschlagenen Richtung von Leistung und Geschmack, abnehmen mußte, traf dieses Schicksal — wie man zum Theil schon gesehen hat — vorzüglich das früher am meisten cultivirte Streichquartett. Einen Moment gab es noch, wo man hoffen konnte, es mit neuer Lust wieder aufblühen zu sehen; es war die Zeit, als die unvergleichlichen Brüder Müller ihre bezaubernden Quartett-Unterhaltungen gaben. Wer die nicht vernommen, sollte nicht sagen, daß er Quartettspieler gehört habe. Die Vollendung kam nicht daher, daß jeder von ihnen ein ausgezeichneter Künstler auf seinem Instrumente war: es fehlt uns nicht an solchen, die ihnen hierin gleich stehen. Sie kam aus dem, mit so unendlichem Fleiße eingeübten Zusammenwirken, nicht nur in Rücksicht der höchstmöglichen Präcision, sondern auch auf die richtigste Auffassung der vorgetragenen Compositionen; aus der gänzlichen Selbstverläugnung jedes Einzelnen, deren keiner sich bemerkbar zu machen, sondern nur zum vollkommensten Gelingen des Ganzen beizutragen strebte; sie kam aus dem tiefen Eindringen in den Geist des Werkes, aus der sorgfältigsten Beobachtung der verschiedenen Grade von Abschattung, von der rührendsten Zartheit bis auf die flammendste Energie im Vortrage. Es waren die Arme und Hände, vom Geiste des Componisten belebt, von einem Verstande, einer Empfindung in Bewegung gesetzt. — Allein, selbst der einstimmige, enthusiastische Beifall, welchen diese, in ihrer Art einzigen Künstler ernteten, konnte die Liebe für diese Musikgattung nicht mehr entzünden, und ich wüßte jetzt in meiner weit verbreiteten Bekanntschaft kaum noch ein Haus zu nennen, in welchem sie gepflegt würde. So sind uns denn die Werke der großen Tonmeister auch von dieser Seite gänzlich entschwunden! — Man will, wie Dr. Krüger richtig bemerkt, nicht mehr das objektive Kunstwerk, man will nur die subjektive Person des Künstlers in glänzenden Vorträgen ohne Inhalt.

Einem bekannten Dichter und Kunstfreund aus Berlin, welcher sich vor ungefähr fünfzehn Jahren gegen Beethoven beklagte, daß er während seines Hierseyns so wenig von seinen Instrumental-Compositionen, und seinen „Fidelio" gar nicht zu hören bekam, antwortete der Meister: „Seit die Wälschen sich hier eingenistet haben, sind die guten Sachen verschwunden. Aber mich bekümmert dieß ganz und gar nicht. Ich möchte nur noch das schreiben können, was ich im Kopf habe. Wäre ich nur gesund, so wäre mir alles Uebrige gleich." — Man siehe hieraus, daß auch Beethoven der Meinung gewesen, die neu-italienische Oper trage die Schuld an dem Verfalle des Geschmacks nicht blos in der dramatischen, sondern in der Musik überhaupt.

Indessen dürfte es doch die Frage seyn, ob nicht er selbst, wenigstens zum Theil, mit Ursache war, wenn die größere Zahl der Kunstfreunde sich allmählig von seinen Compositionen abgewendet hat. Wer erinnert sich nicht des Enthusiasmus, welchen seine ersten Symphonieen, seine Sonaten, seine Quartetten erregt haben? Alle Musikfreunde waren entzückt, so unverhofft, so bald nach Mozart's Tode einen Mann sich erheben zu sehen, der jenen so schwer Vermißten zu ersetzen versprach. Obschon ein völlig eigener Geist und Geschmack in seinen Werken athmete, waren doch — wie schon früher erwähnt —

Styl und Form denen des geliebten Verklärten ähnlich. Wären sie es geblieben, so hätten wir in der That Mozarten wieder erlangt; denn, wenn auch dessen Zartgefühl nicht aus den Werken seines Nachfolgers sprach, so war in diesen vielleicht ein kühnerer Aufschwung, der das Gleichgewicht des Werthes wieder herstellte. Aber siehe da, zwar allmählich, aber immer mehr entfernte er sich von der anfänglich eingeschlagenen Bahn, wollte sich eine durchaus neue brechen, und gerieth endlich auf Abwege. Hatte sein Genius etwa in jenen, auf Ebenmaaß und Symmetrie, auf Natur und Schönheitsgefühl, kurz, auf die Gesetze einer richtigen Aesthetik begründeten Formen sich beengt gefühlt, welche Haydn und Mozart zur höchsten Vollkommenheit ausgebildet hatten? Hat dieser Genius in den, dem Kaiser Alexander, dem Veteran Salieri gewidmeten großartigen Sonaten, in der Sonate pathetique, in dem Clavierquintette mit den Blaseinstrumenten, in dem himmlischen Septette, und so viel andern Werken, in welchen er sich innerhalb jener schönen Formen bewegte, sich etwa nicht in seiner vollen Glorie entfaltet? — Warum hat er sie verlassen? — Er fing damit an, die Länge der Tonstücke immer mehr auszudehnen. Eine noch so geistvolle Rede, ein noch so schwungvolles Gedicht ermüden, sobald sie unmäßig lang sind, und zerstören dadurch selbst die Wirkung, welche sie anfangs hervorgebracht, und im Ganzen hätten hervorbringen können. Niemand wird glauben, daß Haydn oder Mozart — diese beiden Vorbilder in der Kunst, Ideen auszuführen — jedes ihrer Tonstücke nicht hätten noch ein Mal so lang ausspinnen können als sie gethan haben; allein sie wußten ihren Reichthum zu beherrschen: ihr Schönheitssinn, ihr feiner Geschmack sagte ihnen, wo sie schließen sollten, und daß es dem Componisten mehr zur Ehre gereiche, wenn man sich vor dem Ende seines Tonstückes fürchtet, als wenn man es herbeisehnt. Ein gebildetes Ohr wird gequält, wenn es durch eine endlose Anhäufung von Schlüssen allzuoft getäuscht wird, und den wirklichen Schluß dort nicht findet, wo es ihn, seiner richtigen Empfindung nach, erwartet hat. — Die Ueberschreitung des rechten Längenmaaßes hatte dann nothwendiger Weise auch die Zerstörung des Ebenmaaßes, sowohl der Theile unter sich selbst, als derselben zu dem Ganzen, zur Folge: ein schönes Ebenmaaß aber ist eine Grundbedingung der Schönheit jeglichen Kunstwerkes. — Und hat ihn die immer weiter getriebene Abweichung von den früher beobachteten Formen nicht endlich in's Formlose geführt? — Ich berufe mich auf sein Quartett Op. 127. Nur jene unbedingten Enthusiasten, die Alles preisen, was seinen Namen trägt, haben auch diese Composition, und zwar in gesteigertem Grade, des berühmten Autors würdig gefunden. Ihr Streit darüber mit der bei weitem größeren Zahl von Freunden und Veteranen der Kunst, welche sie für die Verirrung eines großen Geistes hielten, veranlaßte im Frühjahre 1825 jene merkwürdige Aufführung derselben, bei welcher entschieden werden sollte, welche Parthei richtig geurtheilt habe. Vier junge, lebensvolle, ausgezeichnete Künstler, warme Verehrer des genialen Tonsetzers, übten dieses Werk mit unermüdlichem Fleiß ein; gegen zwanzig Proben wurden gehalten, damit dem Vortrage weder in ästhetischer noch in mechanischer Hinsicht das Geringste mangeln möge, und nach so gewissenhafter Vorbereitung wurde es vor einer Versammlung ausgeführt, die aus Allem bestand, was Wien an Meistern, Kunstkennern und urtheilfähigen Musikfreunden einschließt. Das Quartett wurde in größter Vollkommenheit gegeben. Da man sich nach der ersten Aufführung über den Werth desselben nicht vereinigen konnte, wurde sogleich mit demselben Eifer eine zweite vorgenommen, und mit gleicher Aufmerksamkeit angehört. — Vergebens! — Während die Enthusiasten ihres Entzückens kein Ende finden konnten, blieben alle übrigen Mitglieder des auserlesenen Auditoriums dabei, daß ihnen diese vagen, unzusammenhängenden, gedehnten Phantasieen unverständlich seyen, und ein Chaos scheinen, aus welchem von Zeit zu Zeit Genieflammen hervorbrechen wie Blitze aus einer dunkeln Gewitterwolke. — Jene, die, wahrscheinlich nur um consequent zu bleiben, an ihrer Bewunderung festhielten, suchten ihre Meinung vorzüglich mit dem Satze zu begründen, daß dieses Werk der Zeit vorgreife, und erst in späteren Jahren verstanden, dann aber auch desto höher geschätzt werden würde. Sie führten als Beispiel Mozart's sechs große Quartetten an, die ja auch nicht gleich bei ihrem Erscheinen, sondern erst später, Eingang gefunden hätten. Dieses Faktum ist aber hier als Beispiel ganz unzulässig. Man braucht nur die Partituren der beiden Compositionen gegen einander zu halten. In der Mozart'schen wird man bei dem größten Genie in Erfindung der Motive und ihrer kunstreichen Bearbeitung die größte Planmäßigkeit, Ordnung und Klarheit, und eine so innige innere Verbindung aller Theile, eine so vollendete Abgeschlossenheit jedes einzelnen Satzes finden, daß es unmöglich wäre, darin auch nur einen Takt wegzustreichen oder einzuschieben, ohne das Ganze dadurch zu zerstören. Was einer schnellen Auffassung beim ersten Anhören im Wege stand, war nur eben die Kunst, womit die einfache Anlage ausgeführt ist. Kein einzelnes Stück in diesen herrlichen Quartetten besteht aus mehr denn zwei oder drei Haupt-Motiven; die Art, wie diese benutzt sind, wie bald dieses und jenes zu zweien, bald alle drei mit einander verschmolzen sind; bald, was Gesang war, zur Begleitung umgewandelt ist; bald jede Stimme zu gleicher Zeit ihre Cantilene für sich hat, und doch alle im Verein nur eine einzige auszuführen scheinen; dabei einige ungewöhnliche harmonische Wendungen, einige kühne Modulationen, dieß war es, was anfangs nicht Jedem einleuchtete, was aber in kurzer Zeit klar werden mußte, weil die Grundlage klar ist: wie denn auch bald gerade das, was früher befremdete, endloser Stoff zu höchster Bewunderung wurde, noch ist, und bleiben wird, so lange noch Sinn für gediegene Tonkunst lebendig bleibt.

(Schluß folgt.)

Feuilleton.

I. Kleine Zeitung.

München den 22. Mai. In unserer Erzgießerei wurde heute das Standbild Mozarts unter Zuströmen einer großen Men-

schenzahl gegossen. Die Erzherzogin Sophie von Oesterreich, Kais. Hoh., wohnte diesem interessanten Akte bei, in welchem ein Werk ins Leben trat, das uns, wie unsern späten Enkeln, die Gestalt eines Mannes vor Augen führt, der durch seine Schöpfungen gleich erhebend, beseligend und erheiternd auf alle Nationen wirkte. Der Guß des Bildes gelang vollkommen, und ein dreimaliges begeisterndes Lebehoch erschallte den Manen des großen Tondichters. Das Standbild, für Salzburg, die Geburtsstadt Mozarts bestimmt, verbleibt nun noch einige Tage in der Grube, in welcher es gegossen, und wird sodann von der dasselbe umgebenden Form entkleidet und hervorgehoben werden, welcher Augenblick zu einem besonderen Feste die Veranlassung giebt, bei welchem die Mitglieder unserer Hofcapelle beabsichtigen, mehrere Melodieen aus Mozart's Tonschöpfungen mit passendem Texte vorzutragen und dem unsterblichen Meister eine Art Apotheose zu bereiten.

Köln den 23 Mai. Die Vorbereitungen zu unserem an den beiden Pfingsttagen stattfindenden großen niederrheinischen Musikfest schreiten ihrer Vollendung rasch entgegen. Es dürfte die Zahl der Mitwirkenden die aller früheren Jahre übertreffen und nahe an 800 Künstler und Dilettanten vereinigen. Dessen ungeachtet wird der dem Auditorium verbleibende Theil des Saales noch geräumig genug seyn, um etwa 3000 Zuhörer aufnehmen zu können. Wenige Lokale Deutschlands möchten wohl geeignet seyn, eine solche Menschenmenge zu fassen, wie unser Saal Gürzenich; derselbe ist 186 Fuß lang, 77 Fuß breit und $27\frac{1}{4}$ Fuß hoch, bedeckt mithin einen Flächenraum von 14,322 Quadratfuß. Mit der würdigen Ausschmückung des Lokals für das großartige Fest sind seit mehreren Wochen hunderte von Händen geschäftig gewesen und wird dasselbe durch die von der Meisterhand unseres wackern Malers Welter ausgeführten neueren Dekorationen einen wahrhaft feenhaften Anblick gewähren.

Berlin am 24 Mai. Mendelssohn ist als Capellmeister bei Hofe mit 3000 Thlr Gehalt jährlich angestellt. Der Contrakt ist vorläufig zwar nur auf ein Jahr abgeschlossen worden, aber Mendelssohn ist einmal in seiner Vaterstadt wieder, und schwerlich wird er je scheiden. — Die Italienische Oper gewinnt jetzt immer mehr an Beifall und wird, trotz der großen Hitze, fleißig besucht. Man hört, daß der König, welcher die Italienische Musik besonders liebt, die Gesellschaft nach Potsdam eingeladen hat, wo sie, nach Beendigung ihres hiesigen Engagements, zwanzig Vorstellungen geben soll. — Um ihre Achtung vor Spontini noch mehr zu bethätigen, will Bettina ihre Compositionen, von denen ich Ihnen schon einmal schrieb, demselben dediciren. —

II. Miscellen.

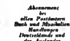
(*Tot capita, tot sententiae.*) Vielfältige Erfahrung lehrt — und sogar der absoluteste Sceptiker würde deßhalb nicht den geringsten Zweifel zu verlautbaren sich erkühnen — daß über einen und ebendenselben Gegenstand, unter differirenden Verhältnissen, und nach speciellen Ansichten, die allerentgegengesetzten Urtheile, absprechend, oder bekräftigend, gefällt zu werden pflegen. Jeder wähnt sich berufen oder ermächtigt, den selbsteigenen Maaßstab anlegen zu dürfen, sey dieser nun eine Elle, ein Schusterleisten; Eigennutz, Bequemlichkeit, oder wohl gar — ein Kochlöffel. — Namentlich ist unsere casta diva, die makellos reine Musenschwester Euterpe, dem „Schuldig" oder „Nichtschuldig" aller Splitterrichter Preis gegeben, und muß, auf Gnade und Ungnade, von eingebildeten Kennern und bartlosen Ignoranten, von Krethi und Plethi, nach Herzenslust sich beschnüffeln, bemängeln, bekritteln, der Länge und Breite mit willkührlicher Despotie ausmessen und taxiren lassen. Cherubini's solenne Messe, Nr. 2. in D, welche bei ihrer großartigen Durchführung den gewöhnlichen Zeitraum von einer Stunde beinahe um das Doppelte überschreitet, liefert den schlagendsten Beweis dafür; denn als diese herrliche Tonschöpfung vorlängst an einem hohen Festtage in der Klosterkirche zu X. producirt wurde, ward selbe folgenden Recensenten zur Beute: 1. Der Celebrant, welcher vor Aerger bereits alle Farben spielte, weil er ungebührlicher Weise also spät erst zum gewohnten Dejeuner gelangte, und die schönsten Harmonieen dem leeren Magen kein genügendes Equivalent boten. 2. Die Assistenten, deren schiefe Miene nur allzudeutlich ihren Mißmuth über das lange Stehen während der Altar-Funktionen beurkundeten. 3. Der Sakristan, welcher sich nicht entblödete, den Autor eines also endlosen Kirchenwerks in jenes Land zu verwünschen, wo der Pfeffer wächst, und grollend, vorläufig im Stillen, den schnöden, um das zweifache erhöhten Verbrauch an Wachskerzen berechnete. 4. Der Chorregent, der sich selbst die grausamsten Vorwürfe machte, bezüglich des unseligen Gedankens, eine solch beispiellos schwierige Composition einzustudiren; und nach dem nonn nobis vor physischer Anstrengung an allen Gliedmaßen complet gelähmt sich fühlte. 5. Der Küchen-Präfekt, vulgo: Stiftskoch, dessen kunstreiche Elaborate, durch den fatalen Casus, daß das Speiseglöcklein diesmal gegen alles Decorum 60 Minuten später ertönte, verbrannten, verdarben oder verschmorten; und ihm, dem Schuldlosen, höheren Ortes gewiß noch derbe Verweise zuzogen. 6. Die Herren Conventualen in corpore, nach deren Begriff jeder sogenannte Ohrenschmauß für Unsinn galt, welche einzig nur auf das Materielle große Stücke hielten, und denen das normalwidrige Prolongiren der Tafelstunde als Majestätsverbrechen erschien. 7. Die Musiker von Profession, welche dabei den Nebenverdienst eines Mittags-Concertes einbüßten, und ihren Ingrimm um so weniger zu zügeln vermochte, als das gehoffte Paar-Gulden-Honorar anticipando schon ad pios usus, will sagen: zur stärkenden Kehlenbefeuchtung prädestinirt war. 8. Ein Rudel Choristen, antike Haus-Meubles, geschworene Feinde jeder Neuerung, die alle Augenblicke sich verpausirten, und weidlich schimpften bei jener Intonation, die über ihren Werkeltags-Horizont ging; dagegen aber hochpriesen die liebe, gute, alte Zeit, wo alle so hübsch moderato an einem Strange zogen, selbander bequem fortschlenderten, und Keiner aus dem Geleise fallen konnte. 9. Der Bälgetreter endlich, welcher den mißvergnügten Conspirirenden sich anschloß, behauptend, daß seine Füße ganz wund geworden von solch sündhafter Fatique. So konnte es denn der arme Cherubini Niemanden von allen Betheiligten recht machen, da Jeder, nach seiner Privatmeinung, klagbar in den Schranken erschien; und er darf noch von großem Glücke sagen, wohl niemals in den Fall zu kommen, von einem also beurtheilten Tribunal Absolution für seine Vergehungen erheischen zu müssen. —

(Musikalische Curiosität.) Der Kastrat Nicolini zu Dresden war 3 Ellen hoch, und sein Leib hatte $4\frac{1}{8}$ Elle und $\frac{1}{8}$ Zoll im Umkreise. Sein Arm hielt eine Elle $4\frac{3}{4}$ Zoll, und sein Schenkel $1\frac{5}{8}$ Elle $1\frac{1}{8}$ Zoll. Er wog 5 Centner 60 Pf, und brauchte 14 Ellen vom breitesten Tuche, und 25 Ellen seidenes Zeug zu einem Kleide, 11 Ellen Kalamank zu Beinkleidern, $3\frac{1}{4}$ Elle zum Hosenbande, und eine reichliche Elle zum Latze. Wenn nicht beide Flügel geöffnet waren, konnte er zu einer Thür gar nicht aus- und eingehen; vor so mancher mußte er wieder umkehren. Im Sommer wohnte er meistens in der Kirche, wohin er auch seine Bekannten beschied und sie daselbst sprach. Er starb, 54 Jahr alt. Sein Sarg mußte auf einen starken Frachtwagen in die Quere gesetzt werden, da er der Länge nach nicht darauf ging. (Unsere Copie nach B. 1. S. 571 von: Vulpius Curiositäten rc. Weimar, 1811.)

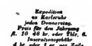
(Neue Zeitschrift.) Seit Anfang dieses Jahrs erscheint bei Körner in Erfurt ein „musikalisches Monatsblatt für Deutschlands Volksschullehrer" unter dem Titel Euterpe. Herausgeber sind Seminarlehrer Hentschel in Hildburghausen, Seminarlehrer Erk in Berlin, Cantor Jacob in Conradsdorf und Musikdirektor Hentschel in Weißenfels, letzterer als Redakteur. Monatlich soll eine Nummer von einem Bogen erscheinen. Uns liegt erst eine Nummer vor; doch auch nach dieser schon ist dem Unternehmen der beste Fortgang zu wünschen, und die Herausgeber scheinen solchen zu verbürgen.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. *Nr.* **24.** 17. Juni 1841.

Einfluß der Tonkunst auf Menschenbildung
und
Anwendung derselben bei der Erziehung.

Bei der allgemeinen, allmächtigen Herrschaft, welche die Musik auf das Gemüth des Menschen, somit auf dessen Stimmung, Gesinnung, Neigung, Willen und Handlungsweise ausübt, bringt sich uns unabweislich der Gedanke auf, wie wichtig und folgenreich die Anwendung dieser herrlichen Kunst, und wie nothwendig es daher sey, daß diese Anwendung zum Heile der Menschheit mit Klugheit, Besonnenheit und nach weisen Grundsätzen angeordnet und geleitet werde. Betrachten wir die ganze Menschheit von Seite des aufzuregenden Gefühls, und den einzelnen Menschen als ein der Rührung fähiges Wesen, so erscheint uns die hehre und gefeierte Göttin der Tonkunst als liebevolle Pflegerin der Humanität, als freundliche Vermittlerin der im Conflikte mit dem Guten und Bösen befangenen Menschheit, als holder Genius, der das große Werk schöner Menschenbildung kräftig zu fördern, und die Menschheit sichern Weges ihrer Vollendung zuzuführen verspricht. Sie ist es unter allen Lehrmeistern unseres Geschlechts, die uns zuerst den Menschen als Menschen würdigen und achten, unsere Gefühle reinigen, dem Guten, Wahren, Göttlichen zuwenden lehrte, die keinem Alter und Geschlechte, keinem Stande und Verhältnisse ihre beseligende Gunst je versagte. Sie erhob den Sänger bis zur höchsten Stufe des Ruhmes, mündigte das Kind, adelte den Ranglosen. In welchem Erdwinkel war je der Sänger unwillkommen, der, wandernd mit der Zither in der Hand über Berg und Thal, in die Hütten der Dörfler, wie in die Freudensäle prachtvoller Städte, den Arbeiten Feier, den Sorgen Vergessenheit, den Thränen Linderung bot? Was keinem Philosophen, keinem Weltverbesserer je zu Theil wurde, die unbestrittene Anerkennung seiner reinen, arglosen Absichten, die ungeheuchelte Erkenntlichkeit für seine Mühen, für sein Streben, der Menschen Seele wohlzuthun, das blieb vom Anbeginn der Welt bis auf den heutigen Tag dem Schöpfer und Geber süßer Töne in Melodieen und Harmonieen vorbehalten. Mit den Tönen schmolzen alle Herzen zusammen. Kein Lebensverhältniß, keine Kirche, keine Confession vermochte ihre Freunde zu trennen: innig und brüderlich theilen sie sich in ihren edlen Genuß.

Die Cultur des Geistes ward in unsern Tagen durch die regere Pflege der Tonkunst bis zur Seelenläuterung gesteigert. Menschen, die an keiner Literatur jemals Antheil genommen hatten, fanden auf dem Wege zu ihrem Vergnügen — was sie vorher nie in sich geahnet hatten — das Vermögen, über das, was wahrhaft schön zu nennen sey, besser zu urtheilen, als bisher; sie fanden Gelegenheit und Anlässe, sich über Manches verständigen zu lassen, was besser als alle Notenbücher seyn müsse. Verbände sich nun mit dieser Belehrung der verständige und heilsame Gebrauch, den wir von der Ausübung der Musik zu machen haben, hörten wir in unsern Kirchen und Schulen wahrhaft rührende Gesänge, versuchten und strebten wir, unserer gelehrigen Jugend die Kunst von ihrer würdigen, der Humanität ersprießlichen Seite und als Mittel darzustellen, Geist und Gemüth zu veredeln, — welcher Triumph müßte und würde dann erfolgen für die hehre Macht der Töne! — Tonkunst! wie macht sie oft mit einfachen Harmonieen bei reinem Zusammenklange den M o m e n t so rein, so selig! Was ist aber erst ein g a n z e s e r h ö h t e s D a s e y n gegen einen Moment! Und doch, wenn wir das Leben gemein nehmen, so verschlingen wir oft die eminentesten musikalischen Schönheiten, und es ist nicht anders, als wäre eine Mücke über ein schlecht besaitetes Instrument geschwirrt. Der Unterschied der Wirkungen der Tonkunst auf menschliche Gemüther ist unermeßlich, der Reichthum der in der Musik liegenden Entwickelungen unerschöpflich. Jeden Augenblick ein neuer Lichtakt, eine neue, kleine Schöpfung. Wenn man nun bedenkt, daß eben d a s das Leben des Menschen ist, daß sich a n, i n i h m körperlich, geistig, gemüthlich Etwas entfalte, so muß man die Summe der musikalischen Offenbarungen wahrlich bewundern. Man vergleiche die Evolutionen des sprechendsten Gedichts mit denen einer schönen Musik, diese wird in Beziehung auf solche Theil-Eindrücke als die viel reichere erscheinen. —

Schon die a l t e n G r i e c h e n erkannten und schätzten die hohe Kraft und Wirkung der Tonkunst, und betrachteten sie als ein treffliches Mittel, die Sitten zu verfeinern, zu consolidiren, ihrem Privatleben Reiz und Anmuth, ihren religiösen und National-Festen Glanz und Würde zu verleihen. Sie war ihnen daher auch ein wichtiger Gegenstand der Erziehung. Wie strenge dieses Volk die Musik nach ihrem wahren Einfluß auf den Volkscharakter

würdigte, und wie vielfältig es diese Kunst als zweckdienendes Mittel für seine Staatsverfassung zu verwenden wußte, zeigt der so sehr verschiedene Charakter seiner einzelnen Stämme, den man sorgsam zu bilden und festzustellen strebte. Jeder Stamm ward nur in seinen eigenthümlichen Nationalgesängen geübt, und so mußten nothwendig die Gemüther durch die Eindrücke derselben allmählig ihren besondern Charakter annehmen. Die eigenthümliche Musik des Volksstammes bildete diesen Charakter, und er bildete wieder seine Musik. Plato verwies die sogenannte lydische Tonart ihres weichlichen Charakters wegen, der dem lydischen Stamme eigen war, aus seiner Republik. Die Lacedämonier verbannten den berühmten Citherspieler Thimotheus von Milet, der das Instrument um einige Saiten bereichert hatte, weil sie fürchteten, diese kleine musikalische Reform könnte den spartanischen Geist, der sich auch wirklich sehr lange ungeschwächt erhielt, allmählig verweichlichen. Ihre Kriegsgesänge und Päane, die jedesmal vor ihren Schlachten feierlich abgesungen wurden, verfehlten fast nie den berechneten Eindruck und die gehoffte Wirkung auf das empfängliche Gemüth.

Aber nicht die Griechen allein, sondern auch die Gesetzgeber anderer Nationen erkannten und benutzten die Musik als Mittel, auf die sittliche Bildung ihres Volkes einzuwirken, weil sie wußten, daß Gesang in seiner edleren Anwendung das unstäte Wogen heftiger Gemüthsregungen zur Ruhe und zur Herrschaft der Vernunft zu verweisen, und nach und nach durch seinen Einfluß das Interesse für sich in dem Grade zu steigern vermag, daß er, nun als Volkssache anerkannt, den nationellen Charakter der einzelnen Volks-Individuen in schöne harmonische Uebereinstimmung mit dem Ganzen bringt. So unternahm unter Andern der junge Cyrus mit seiner geliebten Cassandine eine Reise zu fremden Völkern, um bei ihnen Das zu beobachten, was einst dem seinigen nützlich seyn könnte. Ramsay erzählt das hierauf Bezügliche so: „Als Cyrus und Cassandine in dem Thale weiter gingen, wurden sie durch die Töne einer harmonischen Musik in einen nahe gelegenen Hain gezogen. Hier entdeckten sie an einem klaren Quell eine zahlreiche Versammlung von Männern verschiedenen Alters, und nicht fern davon eine Gesellschaft von Weibern und Mädchen, welche dies Concert anstimmten. Sie merkten bald, daß dies die Schule des Zoroaster sey, und waren sehr verwundert, statt tiefsinniger, strenger, finsterer Menschen ein angenehmes, freundliches Volk zu finden.“ Die Philosophen aus der Schule Zoroasters schätzten die Musik als eine jener himmlischen Gaben, deren Bestimmung es ist, den Menschen in Hinsicht auf seinen gemüthlichen Zustand zu beglücken, und machten sich's deßhalb zum Gesetz, jeden Tag mit Musik anzufangen und zu endigen. Und so ließe sich noch eine Menge thatsächlicher Beweise für die allmächtige Herrschaft der Tonkunst über den innern Menschen anführen. Ging ja doch Linguet, Rousseau's und Voltaire's Commentator, in seiner Begeisterung für Musik so weit, daß er sogar Nero's Gräuelthaten durch dessen Liebe für die Kunst entschuldigen will, indem er sagt: „Ist es nicht ein ein Beweis, daß Nero nur durch die Umstände und seine besondere Lage der Nachwelt als ein Unhold, als ein grausamer Mensch erscheinen mußte, wenn wir aus der Geschichte wissen, daß er die Musik sehr liebte, und sie zu seinem liebsten Zeitvertreibe wählte? Ein Mensch, der die Harmonie liebt, ist gewiß kein Mensch ohne Gefühl. Wenn er die Stadt Rom an allen vier Ecken anstecken ließ, so konnte dies geschehen, weil er sie noch weit prächtiger wollte wieder aufbauen lassen; er dachte sich die individuellen Nachtheile unter günstiger Vorstellung als allgemeine Vortheile.“ Eine solche aus allen Schranken heraustretende Ansicht von dem Wesen und Werthe der Musik zeigt uns übrigens, wie die Liebe für diese Kunst bei einzelnen Individuen auch sogar im höchsten Grade excessiv werden kann. Die alten Griechen dachten hierin ganz anders, und es war ihnen darum zu thun, vor solchem Mißbrauch der Musik, so viel möglich, sich zu verwahren. Wir kennen Plato's Ansichten und treffliche Grundsätze über die Musik, denen auch Cicero beistimmt, indem er sagt: „Assentior Platoni, nihil tam facile in animos teneros atque molles influere, quam varios canendi sonos, quorum dici vix potest quanta sit vis in utramque partem. Namque et excitat languentes, et languescit excitatos, et tum remittit animos, tum contrahit.“ (de leg. 1. 2.)

Für die Anwendung der Musik bei der Erziehung führt unter Andern auch Aristoteles in seiner Politik, da, wo er von der Erziehung handelt, eine Menge wahrhaft überzeugender Gründe an, deren einige hier wohl ihren geeigneten Platz finden dürften. Nach einer trefflichen Einleitung beginnt er mit der Frage: „Soll die Musik einen Theil der Erziehung ausmachen, oder nicht? und welcher von den drei Zwecken: Bildung des Geistes, lustiger Zeitvertreib, und anständige Beschäftigung, ist eigentlich der, den das Musiklernen festgestellt hat? — Am vernünftigsten scheint es, die Musik zu allen drei Gattungen zu rechnen und anzunehmen, daß sie von jedem dieser Zwecke etwas erreiche. Sie kann allerdings als Zeitvertreib betrachtet werden, denn was ist dieser Anders, als Erholung nach der Arbeit? Sie soll ein linderndes Heilmittel des Schmerzes seyn, den die Arbeit verursacht hatte. — Auch zur angenehmen und anständigen Beschäftigung in Stunden der Muse eignet sich die Musik. Wer giebt nicht zu, daß Instrumental- und Gesangmusik unter die angenehmsten Dinge gehört? So singt schon Musäus:

„Süß ist den Sterblichen melodischer Gesang.“

Doch vielleicht ergiebt sich bei näherer Untersuchung, daß das Angenehme der Musik nur ein blos zufälliger Nebenerfolg, aber ihre wesentliche Natur edler, ihr Endzweck von höherer Art ist. Vielleicht ist es nicht genug, des allgemeinen Vergnügens durch sie theilhaftig zu werden, das alle Menschen bei ihr empfinden, ein Vergnügen, das körperlicher Art, und bei aller Verschiedenheit des Alters und Geschlechts dasselbe ist. Wir müssen untersuchen, ob sie nicht auch auf die Seele und auf den Charakter wirken könne. Es kömmt darauf an, ob Menschen durch die Musik jemals in ihrem Charakter anders geworden sind, als sie zuvor waren. Von mehreren Arten der Musik, besonders von den Gesängen des

Olympus, ist es bekannt. Diese erwecken, nach Aller Geständniß, einen gewissen Enthusiasmus in der Seele. Der Enthusiasmus ist aber doch eine Modifikation des Sittlichen, oder Dessen, was zum Charakter gehört. Ferner, wenn der blos nachahmende Ausdruck der Rede, ohne Rhythmus und Gesang, uns zu einer Mitempfindung bringen kann, wie viel mehr wird dies die Musik können? — Es ist überhaupt eine Eigenschaft der Musik, daß sie Vergnügen macht. Die Moralität hat aber vorzüglich das Vergnügen und die daraus entstehenden Neigungen der Liebe und des Hasses zu bestimmen, und auf die gehörigen Gegenstände zu leiten. Daher ist kein Studium wichtiger, als dasjenige, welches den Menschen fähig macht, über das Angenehme und Unangenehme richtig zu urtheilen, und besonders an guten Charakterzügen und edlen Handlungen Wohlgefallen zu finden. Es giebt aber in der Natur Nichts, worin Zorn und Sanftmuth, Tapferkeit, Mäßigung, und alle moralischen Eigenschaften, nebst ihren Gegensätzen sich so deutlich und ähnlich abbilden, als Musik. Die Erfahrung beweist es: die ganze Stimmung des Gemüthes ändert sich, wenn man verschiedene Musikarten hört. Das Vergnügen und Mißvergnügen, das man aus der Aehnlichkeit einer Darstellung mit ihrem Original schöpft, kommt demjenigen sehr nahe, welches dieses hervorbringt. Ueberdies findet in andern sinnlichen Darstellungen weniger Ausdruck des Sittlichen statt, als in den musikalischen. Farben und Gestalten enthalten nicht sowohl einen Ausdruck des Sittlichen, sondern sind nur vielmehr ein Zeichen desselben. Solche Zeichen der Seele im Körperlichen zeigen sich in allen Leidenschaften. Was aber die Musik betrifft, so ist wohl ganz offenbar, daß in den Tönen und ihrer Verbindung ein Ausdruck vieler sittlicher Eigenschaften liege. Alle Hauptunterschiede zwischen den moralischen Zuständen finden sich wesentlich in den verschiedenen Gattungen der Musik; daher auch die Zuhörer von jeder in eine andere Gemüthsstimmung versetzt werden. Bei gewissen Tonarten werden wir zur Traurigkeit gestimmt, durch andere zu einer gewissen Erschlaffung und Gleichgültigkeit; noch andere entfernen uns von beiden Extremen, und bringen uns in eine mittlere Verfassung. — Eben so verhält es sich mit dem Rhythmus: manche Rhythmen stimmen zur Ruhe, andere treiben zur Bewegung an. Ist nun die Musik, welche Gesang und Rhythmus in sich vereinigt, fähig, dem sittlichen Theile der Seele gewisse Eigenschaften und Beschaffenheiten einzuprägen, so muß auch der Unterricht in derselben als ein Theil der Erziehung angesehen werden. Dazu kömmt noch, daß dieser Unterricht zur Natur des jugendlichen Alters vollkommen paßt. Denn mit Nichts beschäftigt sich die Jugend gerne, was nicht mit Vergnügen gewürzt ist; und diese Würze ist keinem Unterrichte so eigen, als dem in der Musik.

Für die praktische Erlernung der Musik in der Jugend sprechen auch noch andere Gründe. Soll der Geschmack der Kinder gebildet werden, so wirkt eigene Ausübung der Kunst, von der man Bildung erwartet, weit mehr, als das bloße Anhören. Ueberdies ist es schon wichtig genug, den Kindern irgend eine anhaltende Beschäftigung zu geben, denn ganz ruhig bleiben kann das Kind durchaus nicht. — — Uebrigens wird aus dem musikalischen Studium nicht eine bloße Handarbeit werden, wenn man die Gränzen festsetzt, bis wie weit Menschen, welche blos ihre größtmögliche natürliche und gesellige Ausbildung beabsichtigen, sich mit der ausübenden Musik befassen, welche Gesänge oder Rhythmen sie wählen, welche Instrumente sie erlernen sollen. — Das Studium der Musik soll nicht die nachfolgende Hauptbeschäftigung des Lebens stören. Daher gehören nicht alle musikalischen Lektionen, deren der Tonkünstler von Profession für die öffentlichen musikalischen Wettkämpfe bedarf, in den Musikunterricht der Jugend, und man hat nicht nöthig, sie mit den Schwierigkeiten zu quälen, die jetzt so häufig in der Musik vorkommen u. s. w." —

Auch Pythagoras legte ungemein großen Werth auf die Musik. Er bediente sich derselben nach dem einstimmigen Zeugnisse der Traditionen nicht nur für seine Person, sondern auch als eines besondern Bildungsmittels in seiner ganzen Schule. Cicero stellt dieses als unbezweifelte Thatsache auf, und beruft sich dabei auch auf den ältern Cato, welcher berichtet hatte, daß Pythagoras durch Gesang und Saitenspiel seine Seele von der Anstrengung im Studium zu ruhigen, sanften Empfindungen gestimmt habe. Auch Seneca sagt (in seiner Abhandlung „de ira") von Pythagoras, daß er sich der Musik bedient habe, seine Leidenschaften zu besänftigen. — Rambach bestimmt diese allgemeine Idee folgendermaßen näher: Weil Pythagoras der Meinung war, daß man den Menschen vorzüglich durch Einwirkung auf die Sinne bessern könne; so machte er den Unterricht in der Musik zu einem der Haupttheile der Erziehung, als Mittel, die Sitten zu veredeln, die Leidenschaften zu zähmen, und Harmonie in die Kräfte der Seele zu bringen. —

So dachten schon die Heroen der altgriechischen Gelehrsamkeit über den wohlthätigen Einfluß der Musik auf Menschenbildung und über ihre Wichtigkeit bei der Erziehung, und zwar zu einer Zeit, wo diese Kunst in ihrer Ausbildung, im Vergleiche mit unserer Zeit, noch auf einer äußerst niedern Stufe stand. Wie sollten und könnten wir in der Anwendung derselben zu edlen Zwecken zurückbleiben, wir, denen ungleich mehr und kräftigere Kunstmittel zu Gebote stehen? Die Wahrheit der Sache ist auch längst erkannt worden, und mußte um so fühlbarer werden, je mehr nach und nach der Geschmack an ächter und wahrer musikalischer Schönheit herabsank in die Sphäre des Gemeinen und Sinnlichen. Man mußte die Nothwendigkeit fühlen, die fast allseitig um sich greifende Entartung der Tonkunst zu dämmen, dem Geschmacke wieder aufzuhelfen, und die Kunst auf ihre ehemalige reinere Verfassung zurückzuführen. Das wirksamste Mittel dazu ist aber unstreitig eine zweckmäßige Bildung der Jugend. Die Musik ist zwar bereits hier und dort sowohl im öffentlichen, als Privatunterricht als erheblicher Bildungszweig angenommen und eingeführt. In manchen begünstigten Städten bestehen seit längerer oder kürzerer Zeit Anstalten, in welchem Musik gepflogen wird in einem Sinne, der

ihrer Würde entspricht. Aber theils sind solche Anstalten leider nur Ausnahmen, Dämme, welche zwar stark und fest, aber, nur einzeln stehend, dem reißenden Strome des Verderbens höchstens nur für ihre allernächsten Umgebungen Einhalt thun können, theils stehen Mangel an recht-methodischer Ausführung, verkehrte Ansichten u. s. w. dem erwarteten Gedeihen entgegen.

(Fortsetzung folgt.)

Correspondenz.

Die Tonkunst in Wien
während der letzten fünf Decennien.
Skizze
von J. F. Edlen von Mosel.
(Schluß.)

Ich bin übrigens weit entfernt, die Verirrungen Beethovens durch einen ungezähmten Trieb zum Ueberschwenglichen, durch ein maaßlos ehrgeiziges Streben, seine großen Vorgänger zu übersteigen, erklären zu wollen. Beobachtet man die Zeit, wann er begann, von seinem früher eingeschlagenen, ruhmvollen Pfade abzuweichen; so findet man, daß sie genau mit jener zusammenfällt, in welcher sein unglücklicher körperlicher Zustand anfing, den Geist niederzudrücken. Es ist bekannt, daß jeder unserer äußeren Sinne seinen ihm entsprechenden innern habe. Dieser letztere aber kann seine Eindrücke nur von dem erstern empfangen. Nur weil der geübte Tonsetzer die Töne in ihren zahllosen Folgen und Verbindungen unzählige Male mit dem äußern Ohr gehört hat, genügt ihm das innere, um ohne Beihülfe eines Instruments zu componiren, oder eine Partitur so zu lesen, daß er nicht nur die Melodie, sondern sogar die Harmonie zu hören glaubt. So wie aber dem lang Erblindeten die Begriffe von Farben und Formen immer mehr entschwinden, je länger sein äußeres Auge dergleichen nicht mehr in sich aufgenommen hat; so läßt es sich denken, daß die Fakultät, mit dem innern Ohre zu hören, nach und nach schwächer wird, je länger das äußere keinen Eindruck mehr empfing. Doch, nicht Taubheit allein war es, was den edlen Meister quälte; er war auch sonst leidend, wie sein Tod, und lang vorher manche seltsame Aeußerung bewies: denn der Wunsch, daß er alle seine früheren Werke, namentlich aber sein Septett — worin Melodie und Harmonie, durch das strahlendste Genie belebt, sich zu einer so hinreißenden Wirkung verbanden — nicht geschrieben haben möchte, konnte doch nur aus einem kranken Gemüthe kommen. Beides zusammen, seine Taubheit und seine Krankheit, mußten den Mann dergestalt verstimmen, daß er, bei seinem heftigen Charakter, gleichsam aus Trotz gegen sein trauriges Schicksal, am Ende aus Ironie absichtlich schrieb, wie Keiner vor ihm noch geschrieben hatte, wie aber wohl auch Keiner geschrieben zu haben wünschen dürfte. Als Beispiel hiervon dient unter Anderen das groteske Recitativ der Bässe in der Symphonie D-moll, Op. 125 u. a. Es fällt demnach in die Augen, in welchem Irrthume diejenigen Componisten befangen sind, die, in der Meinnug, auf diesem Wege unfehlbar lauter Beethovens zu werden, dort anfangen wollen, wo er aufgehört hat.

Um in der Composition etwas Tüchtiges, Bleibendes zu leisten, müßte vor Allem der jetzt herrschende Eigendünkel bei Seite gesetzt, die ehemalige Ehrfurcht für die großen Vorbilder — deren man jetzt thörichter Weise nicht nöthig zu haben, ja wohl gar sie zu übersehen glaubt — wieder hergestellt, und der ungeheure Wahn entfernt werden, daß Regeln und Formen Hemmschuhe seyen für die Entwickelung des Genie's. Dieses bewährt sich nicht durch Verachtung, sondern durch geistreiche Anwendung jener Lehrsätze, welche nicht eine Frucht der Willkühr und des Pedantismus, sondern auf tiefen ästhetischen Grund, auf untrügliche mathematische Verhältnisse, und auf die Forderungen eines fein gebildeten Gehörs gebaut sind. Was Haydn und Mozart so groß gemacht hat, ist eben, daß sie ihren Fux und Kirnberger auswendig wußten, ihren Bach und Händel gründlich studirt hatten. Die schon angeführte Gabe Mozart's, den Laien und Kenner zugleich zu entzücken, verdankte er nur der sich erworbenen außerordentlichen Gewandtheit im doppelten Contrapunkte, der ihm, während er die bezauberndsten Melodieen schuf, die kunstvollsten harmonischen Combinationen eingab, ohne daß er diese hätte mühsam suchen, oder um ihrentwillen, wie häufig geschieht, der Melodie hätte Gewalt anthun müssen. Sie kamen gleichsam von selbst, und waren ein integrirender Theil seines Styls.

Allein, die Studien, aus welchen diese unsterblichen Meister hervorgegangen, wie die Meister selbst, und ihre Werke, nennen die musikalischen Schöngeister unserer Tage „alten Plunder", über welchen sie sich längst erhaben dünken. Die Musik ist, ihrer Meinnug nach, in immerwährendem Fortschreiten, und sie sind es, welche — indem sie plan- und regellos in's Blaue componiren — „mit der Zeit gehen". Die Geschichte der Künste zeigt, daß jede ihre Periode der Entwickelung, der Vervollkommnang, und ihren Culminationspunkt hatte. Sie lehrt aber auch, daß jede auf diesen Punkt gelangte Kunst durch das Bestreben, die Gränzen, welche allem Irdischen, folglich auch jeder Kunst, gesetzt sind, zu überschreiten, und das Beste besser zu machen, in Verfall gerieth, bis sie sich, nach Jahrhunderten, wieder zu erheben begaan. Ich komme auf meine früher aufgestellte Vergleichung, und frage: Wer hat seit Raphael und Tizian diese Männer übertroffen? — Nach jenen großen Meistern und ihren vorzüglichsten Zeitgenossen in der Kunst kamen die Manieristen; genau wie jetzt in der Musik. Haydn und Mozart haben ihre Kunst auf den höchsten Gipfel erhoben: Fluß der Melodie, kunstvolle Ausarbeitung der Motive, Verwebung der Stimmen, Wirksamkeit der Harmonie, rhythmischer Gehalt, Schönheit der Verhältnisse der Theile unter sich, und aller zum Ganzen, Maaß der Dauer, Ebenmaaß der Formen, alles Dieses haben jene unsterblichen Meister zur höchsten Vollkommenheit ausgebildet: wo soll dann der geträumte Fortschritt in der musikalischen Composition herkommen? Giebt es etwas Vollkommneres, als das Vollkommene? — Liegt jener Fortschritt etwa in

der Bizarrerie, die für Originalität gelten soll? In dem Uebermaße der durch äußere Mittel — nicht durch innere Energie des Genie's — erzeugten Kraftäußerungen und in den dazu erfundenen neuen Lärminstrumenten? — Ich bin überzeugt, daß Mozart sich niemals derselben bedient, und davon gesagt hätte, was er von der sechsten Oktave sagte, als die Claviatur, kurz vor seinem Tode, damit erweitert wurde: „Wer mit fünf Oktaven nichts Gescheidtes zuwegebringt, wird's auch mit sechsen nicht.“ — Oder will man die allerdings bis in's Ungläubliche ausgebildete Mechanik der ausübenden Kunst so hoch stellen, daß man den Verfall der erfindenden darüber verschmerzen könnte? — Vermögen wohl eine bewegliche Kehle und geläufige Finger den Vorzug vor Gefühl, Ausdruck, Geist, Studium und Wissenschaft zu behauptrn?

Auf die Gefahr hin, für einen Pedanten zu grlten, würde ich Jedem, der als musikalischer Componist sich eine Zukunft sichern will, wohlmeinend rathen, sich vor Allem mit den Elementen seiner Kunst aus den alten bewährten Theorrtikern so innig vertraut zu machen, daß die Wissenschaft dem Aufsluge drr Kunst als kein Hinderniß mehr erscheine; dann aber für die Instrumental-Composition Haydn, Mozart und Beethoven (aus der ersten Hälfte seines Wirkens), für die Vokalmusik im Allgemeinen die ersteren zwei, für das Oratorium Händel und Graun, — diesen besonders auch in seinen unvergleichlichen Recitativen — für die dramatische Musik aber Gluck und Mozart fleißig zu studiren; denn obschon Gluck in Grundlage, Absicht und Styl von Mozart verschieden ist, steht er, als dramatischer Tonsetzer, darum nicht weniger neben Mozart, und seine „Iphigenia in Tauris“ wird eben so sehr als ewigrs Vorbild für die lyrische Tragödie glänzen, als Mozart's „Don Giovanni“ für die romantische, und seine „Nozze di Figaro“ für die feinkomische Oper.

Es ist nicht schwer, zu finden, worin beidr Meister sich gleich gewesen, worin sie von einander abgewichen sind. Vollständiges Verständniß der Dichtung, richtige Deklamation, Wahrheit und Tiefe des Ausdrucks, Schilderung der Leidenschaften, Schönhrit und Adel der Melodie, eine derselben stets angemessene Harmonie, consequente Charakteristik der vorkommenden Personen, und nirgends gestörte Einheit des wohl abgeschlossenen Ganzen, also alle Haupteigenschaften der dramatischen Musik, waren Beidrn gemeinsam. Gluck aber, strrng von dem Grundsatze ausgrhend, daß in der Oper die Poesie herrschend, die Musik dienend seyn müsse; daß diese nur die Deklamation verschöneen, den Ausdruck der Worte verstärken, und nirgends mehr thun dürfe, als dies; vermied Alles, wodurch nicht einer dieser Zwecke, oder beide zugleich, erreicht werden konnte. „Wenn ich daran gehr, eine Oper zu schreiben“, sagte er, „so suche ich vor Allem zu vergessen, daß ich Musikrr bin.“ — Daher bei Gluck nicht nar — wie hieraus von selbst folgt — keine Spur von Verzierung des durchaus einfachen Gesanges oder gar von Bravour, sondern auch keine künstlichen contrapunktischen Combinationen, worin er vielleicht auch nicht so gewandt war, wie Mozart. Daher aber auch eine noch schärfer hervortretende Deklamation und Accentuirung, ohne darum dem Flusse der Melodie oder der Rundung der musikalischen Periode zu schaden. Daher eine weit sparsamere Anwendung der Blaseinstrumente, welche jedoch, eben deshalb, oft eine desto frappantere Wirkung machen, wie sich aus zahlreichen Beispielen darthun ließe. Daher endlich jene antike, großartige Simplicität, jene ergreifende Wahrheit und Kraft des Ausdrucks, die selbst Mozart nicht immer erreicht hat, welcher die ihm allein verliehene Gabe nicht unbenutzt lassen wollte, dem Interesse des Drama, und der höhreren Tonkunst zugleich genug zu thun.

Ich habe Gluck's System, welches einst von Salieri in seinen französischen Opern, von Mrhul und Catel mit so vielem Ruhm als Glück befolgt wurde, in riner eigenen kleinen Schrift *) umständlicher auseinander gesetzt, und beziehe mich darauf, wenn ich behaupte, daß er und Mozart, als dramatische Componisten — nur Jeder in einer anderen, und Letzterer in einer allgemeiner ansprechendrn Weise — einander ebenbürtig seyen.

Gegenwärtig ist auch nicht eine Oper Gluck's auf dem Repertoire des Operntheaters; worüber man sich jedoch mehr zu erfreuen als zu betrüben hat: erstens weil kaum zwei Mitglieder der jetzigen deutschen Sängergesellschaft dem Vortrage dieser Musik gewachsen sind; zweitens weil — wie man an den Mozartschen Opern erfährt, die zuweilen als Lückenbüßer zwischen den italienischen und französischen eingeschoben wrrden — klassische Werke, nachdem sie vorher unverantwortlich verstümmelt worden, mit solchem Mangel an Liebe und Fleiß einstudirt, mit solcher Nachlässigkeit und Hudelei gegeben werden, daß dem Kunstfreunde damit mehr Schmerz und Aergerniß, als Freude und Genuß bereitet, und der guten Sache weit mehr geschadet als genützt wird; indem der Laie, der nicht zu unterscheiden vermag, ob ihm das Werk um dessen selbst willrn, oder durch die mangelhafte Aufführung, nicht gefällt, den Grund des Mißfallens nur gar zu gern auf das erstere schiebt, welchem für ihn der Reiz der Neuheit fehlt, der einzigr, den er zu würdigen weiß.

Die zahllosen kleineren öffentlichen Concerte, welche jedes Jahr den Winter hindurch, meistens im Saale der „Gesellschaft der Musikfrrunde“ Statt haben, bieten nichts Merkwürdiges, oft kaum Mittelmäßiges dar, außer wenn Meteore wie Thalbrrg, Liszt, Clara Wiek, Mad. Pleyel, oder Ole Bull, Ernst u. dgl. sie verklären; welche zwei Letzteren aber sich meistens im großrn Redoutensaale hören ließen. Auch dann bewirken diese Concerte aber nicht, was jetzt Noth thäte, da — wir an einem andern Orte dieser Jahrbücher sehr richtig gesagt wird — „Virtuosität solcher Art nichts weniger als die Kunst selbst ist, ja in der Regel den Eingang zur wahren Kunst vielmehr verschließt“.

Ich erwähne der Kirchenmusik zuletzt, obschon sie der Grund und Ursprung aller Musik ist, weil von ihr am wenigsten zu sagen bleibt, indem sie sich in dem Zeitraume,

*) Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes. Wien 1813 Bei Ant. Strauß.

welchen gegenwärtige Skizze durchläuft, am besten in ihrer Würde erhalten hat. Auf den Musikchören der zahlreichen Stadt- und Vorstadt-Pfarren hört man noch immer meistens nur gediegene Compositionen; viele derselben haben ein treffliches Orchester, das entweder durch einen lobenswerthen Eifer des würdigen Pfarrers, oder durch die Munificenz eines wohlhabenden Gönners in seiner Vortrefflichkeit erhalten, und mit guten älteren und neueren Werken versehen sind; unter welch letztern sich jene des Ritters von Seyfried durch Gründlichkeit und Wirkung auszeichnen. Dem Himmel sey Dank! in unseren Kirchen hört man noch nicht, wie in denen Italiens, Ouverturen aus komischen Opern *) statt Motetten u. dgl. Das Vorzüglichste und Würdigste aber findet man in der kaiserlichen Hofkapelle, wo noch die einfach großen Compositionen eines Paläſtrina, Caldara, Porpora, Thuma, die Messen von Reutter, Gaßmann, Bono, Albrechtsberger, Joseph und Michael Haydn, Mozart u. s. w. in höchster Vollkommenheit ausgeführt, und diese älteren Tonwerke durch gehaltvolle neuere von dem, um die Kirchenmusik durch zahlreiche ausgezeichnete Messen hochverdienten kaiserlichen Hofkapellmeister Jos. Edlen von Eybler, und dem Vice-Hofkapellmeister Weigl vermehrt werden, der, wie ehedem durch seine Opern, jetzt durch seine Kirchencompositionen den wohl erworbenen Ruhm sich zu erhalten weiß.

Ich schließe diesen Umriß mit einem Blicke auf den Zustand der musikalischen Kritik in Wien. Es ist eine unerklärliche Erscheinung, daß in einer so großen, von jeher für Musik so empfänglichen Stadt eine musikalische Zeitschrift sich nie lange hat erhalten können. Zu Anfang des XIX. Jahrhunderts nahmen die „vaterländischen Blätter“ einige gute Artikel über Musik auf. In den Jahren 1818 bis 1821 erschien bei Steiner u. Comp. (jetzt T. Haslinger) eine „allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österr. Kaiserstaat“, die, wenn auch nicht so ausgezeichnet redigirt, wie damals die Leipziger allg. musikal. Zeitung, die nun bald ihren dreiundvierzigsten Jahrgang beginnt, gleichwohl einer achtbaren Stelle in der Literatur der Tonkunst würdig war. In den letztverflossenen Jahren wurde eben dort ein kleines Blättchen in Octav, „musikalischer Anzeiger“, verlegt, welches nebst der Ankündigung neuer Compositionen kurze, unpartheiische Beurtheilungen derselben enthielt. Selbst dieses Blättchen geht mit gegenwärtigem Jahr zu Ende, und es ist zu wünschen, daß eine, für das künftige Jahr angekündigte neue „Allg. musikal. Zeitung“ einen bessern Erfolg haben und verdienen möge. So ist man denn mit der musikalischen Kritik auf die übrigen Tagesblätter angewiesen, wo sie, mit geringen Ausnahmen, ihre Aufgabe nicht zu begreifen scheint. Ich habe schon bei mehreren Gelegenheiten die nicht oft genug zu wiederholende Bemerkung eines französischen Autors angeführt: „Alle Welt giebt zu, daß es nicht genug sey, Augen zu haben, um über die Malerei zu urtheilen, aber viele Leute behaupten, daß es hinreichend sey, Ohren zu haben, um über Musik abzusprechen“. Dieser letzten Meinung sind nun viele unserer musikal. Recensenten, und, ohne je einen guten Theoretiker, ohne irgend einen der zahlreichen deutschen, französischen oder italienischen Schriftsteller über musikalische Aesthetik gelesen, ohne auch nur die Hauptwerke der großen klassischen Tonsetzer studirt zu haben, ja sogar oft ohne nur die Elemente einer Kunst zu besitzen, über welche sie sich das Richteramt anmaßen, senden sie ihre Urtheilsprüche im Orakelton getrost in die Welt, wohl wissend, daß kein besser Unterrichteter es der Mühe werth halten werde, sie zu bestreiten. Sie glauben nichts Besseres thun, und nicht sicherer gehen zu können, als wenn sie, wie man zu sagen pflegt, dem Publikum nach dem Munde reden, und bedenken nicht, daß der Spruch: vox populi &c. nicht gelten könne, wo von Kunst oder Wissenschaft die Rede ist. „Das Publikum kann allerdings sein eigenes Vergnügen beurtheilen“, sagt Arteaga, „und an einer Sache mehr Vergnügen finden, als an einer andern; aber es ist und kann niemals Richter über das wahre Schöne seyn, das man nicht also nennt, wenn es was immer für ein Vergnügen, sondern nur wenn es ein vernunftgemäßes, die Frucht der Beobachtung und der Erkenntniß, gewährt“. Mit ihm stimmen Suard, Forkel u. m. a. Aesthetiker hierin vollkommen überein, und ersterer erklärt die Erscheinung, daß die Zuhörer in einer Oper bald den glücklichsten Ausdruck eines interessanten Gefühles mit feinster Empfänglichkeit auffassen, bald ihre Bravo's an eine nichtssagende Gurgelei verschwenden, dadurch, daß das Publikum das Schöne beklatscht, wie es dasselbe fühlt, und das Absurde, weil es ihm gefällt.

Ein öffentlich auftretender Kunstrichter soll daher weder Partheien noch Moden huldigen, sondern, unbekümmert um die Zustimmung der Menge, sein Urtheil (bei dazu erworbener Fähigkeit) nach bestem Wissen und Gewissen aussprechen, und keines aufstellen, das sich nicht, nöthigen Falls, mit Kunstgründen würdig vertheidigen ließe. Es ist ja seine schöne Bestimmung, das Publikum auf die Verdienste eines Kunstwerkes aufmerksam zu machen, es zu belehren, worin sie bestehen, dem Werthlosen hingegen den Schimmer abzustreifen, womit es zu blenden sucht, und so den Geschmack zu läutern und zu erheben.

Bedenkt man, welch unermeßlicher Nachtheil daraus erwächst, wenn man das Publikum nicht nur in seinen Irrthümern befangen läßt, sondern es noch darin bestärkt; so wird man sich nicht verwundern, wenn man endlich zu der Epoche gelangt, welche Wieland jedem Volke voraussagt, das sich in Kunstsachen von Natur und Wahrheit abwendet: zu der Epoche nämlich, in welcher „der Geschmack so verdorben ist, daß die meisten das wahre Schöne nicht mehr fühlen, und dagegen Grimassen vor Bewunderung machen, wo der Mann von richtigem Gefühle die Achseln zuckt“.

Wien im December 1840.

---

*) Einer meiner Bekannten hat die Ouvertüre zur „Gazza ladra“, mit Trommeln und Pfeifen, statt eines Graduale in einer der ersten ital. Kirchen gehört.

Berlin am 25. Mai 1841.

Gestern ist der Herzog von Leuchtenberg mit seiner Gemahlin in Potsdam eingetroffen. Se. Maj. der König empfing die hohen Gäste daselbst. Dies war die Ursache, weßhalb JJ. MM. nicht der Feier des 50jährigen Jubiläums der Singakademie beiwohnten, ein Institut, dem Höchstdieselben sonst die größte Theilnahme schenken.

Dieses Fest ist in einfacher, aber ergreifender Weise vor sich gegangen. Einen wahrhaft imposanten Anblick gewährte der amphitheatralisch aufgestellte Chor von fast 600 Sängern und Sängerinnen. Er zerfällt in die ältere und sogenannte jüngere Akademie, d. h. der vorbereitenden Classe, aus der man in die eigentliche Gesellschaft eintritt. Diese beiden Classen waren gesondert gehalten, und so sah man zuvörderst eine weiße Schaar von Jungfrauen, dann eine schwarze von Männern, und hierauf, in die Höhe, wiederum weiß gekleidete Jungfrauen und zum Schluß abermals den schwarzen Gränzring der Männer. Schon der Vorplatz in die Eingangshalle des Gebäudes war mit Laub, der Saal selbst mit Blumen bekränzt, und Karl Fasch's Büste aufgestellt. Dies war die ganz einfache äußere Dekoration. Als aber dieser zahlreiche Chor, der vielleicht in Europa seines Gleichen nicht hat, der aus lauter Gebildeten und wenigstens zum größern Theil auch aus Gesangsgebildeten besteht, bei dem mithin ganz jener rohe Eindruck wegfällt, den andere zahlreiche Chöre machen — als dieser Chor den Choral von Fasch:

„Voll reger Dankbarkeit,
Mit freudigem Gemüthe,
Erheb' ich Dich, mein Gott,
Und preise Deine Güte!"

anstimmte, da war die Wirkung eine in der That wunderbar erhebende. Nicht daß nicht ähnliche, ja bedeutendere musikalische Leistungen schon öfter vorgekommen wären — doch der Gedanke trug die Versammlung, daß aus frommen, heiligem Sinne für die Kunst, aus warmer Verehrung ihrer höchsten Gaben, in funfzigjähriger Andauer dieser Gesinnung, trotz harter Kämpfe im Innern der Gesellschaft, und mit einer sehr rauhen Zeit, doch ein so blühender, reicher, starker Verein hervorgegangen ist, der eine feste Wehr bildet gegen die Verflachung und den Verfall des Großen in der Kunst. Unter ähnlichem Eindruck wurden noch mehrere Gesangsstücke a capella von Fasch und zum Schluß ein Tedeum von Zelter ausgeführt. Nach dieser rein künstlerischen Feier folgte noch eine gesellige, ein Festmahl im englischen Hause, woran jedoch wegen des Raumes nur 250 Personen Theil nehmen konnten. Dies trug den anmuthigsten Charakter, den ein Fest nur haben kann; es waren so viele Frauen als Männer, und Alles sang. Die heitersten und schönsten Lieder, Toaste auf die Gründer und Führer der Gesellschaft, auf den König, auf die Kunst, auf die Frauen, belebten das Mahl, daß die Versammlung bis nach Mitternacht fesselte. Wirklich ein reizendes Anblick, so viele, auch nicht jugendliche Frauen und Mädchen, in so warmem Eifer für einen schönen Zweck, der die edelste Freude und Erhebung des Lebens bereitet, erglüht zu sehen. Doch auch Wichtiges, Ernstes knüpft sich daran; denn der Zustand der Kunst ist ein Maaßstab der Sittlichkeit eines gebildeten Volkes, und beide verfallen miteinander. Deßhalb wollen wir fromme Wünsche hegen, daß in der Sing-Akademie auch noch ferner das Würdigste, Ernste, den Menschen Adelnde in der Kunst, und somit auch die geheiligte Sitte, besonders im Reich der Frauen, bewahrt, geehrt und gefördert werde. — A. Allg. Z.

Feuilleton.

I. Field und Percherette.

(Souvenirs d'une Actrice.)

(Schluß.)

Es lebte in Moskau ein alter Franzose, Namens Dizarn, ein früherer Emigrant, ein geachteter Kaufmann und Aeltester der französischen Colonie. An ihn war Fräulein Percheron bei ihrer Ankunft in Rußland empfohlen und er hegte eine väterliche Theilnahme für sie. Er kam mit ihr zu mir, mich zu bitten, die Brautmutter bei der Hochzeit zu übernehmen; Herr Dizarn sollte den Brautvater spielen. Wir machten uns zusammen mit den nöthigen Vorbereitungen zu schaffen, da wir voraussetzten, daß Keiner von Beiden dazu fähig sey. Zuerst wollten wir eine passende Wohnung für sie haben, denn Field konnte seine neue Frau nicht in der seinigen aufnehmen; sie ermangelte freilich nicht eines gewissen Glanzes in ihrer Art, aber sie trug den Stempel der Originalität ihres Inhabers. Ein großes mit sehr niedrigen Divans rings umher besetztes Zimmer, mit Haufen von Kissen, wie man sie in den meisten Wohnungen von Rußland findet, kam der indolenten Trägheit Fields trefflich zu Statten und gab ihm das Ansehen eines Paschas, wenn er aus einer langen Pfeife von Sandelholz rauchte und in seinen mit Grauwerk gefütterten Schlafrock gehüllt war; neben ihm stand ein kleiner Tisch, auf welchem sich ein Theebrett, Caraffen mit Rum und eine Spirituspfanne befanden.

Die Wände waren mit Cigarrentaschen, Pfeifen aus allen Ländern und in allen Formen, kleinen türkischen Tabacksbeuteln und dergleichen geziert; das Alles war sehr luxuriös, denn es giebt Pfeifen und Cigarrentaschen zu enormen Preisen. Yatagans, damascirte und mit Edelsteinen gezierte Dolche, einige Gold- und Silbersachen aus der Fabrik von Tula, alle jene Geschenke, welche ihm die Bewunderer seines Talents gemacht, lagen unordentlich hier und da im Zimmer herum. Ein großer runder Tisch mit Musikalien, umgeworfenem Schreibzeug und malerisch umher liegenden Federn, schlecht aufgestellte Stühle, vier Fenster ohne Gardinen, ein sehr schönes Piano und Cigarren für seine Freunde — das war das Ameublement dieses Paschas neuer Art.

So fanden wir ihn als wir ihn abholten, um ihn die Wohnung besehen zu lassen, welche er am Tage seiner Heirath beziehen sollte. Wir hatten viele Mühe, ihn mitten in dem dicken Qualm zu entdecken, in welchen er und seine Freunde sich begraben hatten. Als wir ihm die Wohnung gezeigt hatten, fand er sie viel zu schön für sich und war unruhig, wo er denn seine Freunde empfangen und seinen Hund unterbringen sollte. Wir führten ihn in ein Zimmer, welches ausdrücklich dem, das er bedauerte, ganz ähnlich eingerichtet war; nun kümmerte er sich um nichts mehr.

Am Hochzeitstage aß das Brautpaar — die Hochzeit sollte am Abend gefeiert werden — bei mir zu Mittag mit einem Herrn Jones, der in gewisser Art an Adams Stelle getreten, nur daß dieser eben so phlegmatisch als der Andere lebhaft war.

Jones sollte einer der Zeugen seyn. Nach dem Essen folgte ich Fräulein Percheron, um ihre Toilette zu leiten. Field setzte sich an mein Piano und gab sich Mühe, so falsch und ohne Takt als möglich zu spielen, um eine Dame aus der Gesellschaft nachzumachen. Ich forderte seinen Freund auf, er möge ihn sich nicht zu lange dieser interessanten Beschäftigung hingeben lassen, denn er sey im Stande zu vergessen, daß er sich am Abend verheirathen solle, um so mehr, als er mir vor einigen Tagen eine Anekdote erzählt hatte, die nicht geeignet war, mich zu beruhigen.

— Wie? fragte ich ihn; haben Sie nie, seit Sie hier sind, Lust gehabt, eine Reise nach England zu machen?

— O ja! Ich habe wohl Lust gehabt, aber ich konnte nicht. Ich habe dort ein Verbrechen begangen.

— Mein Gott, Sie ängstigen mich; was haben Sie denn begangen?

— Ich habe einem Frauenzimmer die Ehe versprochen und Tags vor der Hochzeit überlegte ich, daß ich mich lieber nicht verheirathen wollte, und reiste nach Rußland.

Ich fürchtete, es möge ihm die Laune ankommen, es ebenso zu machen. Diesmal, wenn er auch die Frau nicht vergaß, vergaß er die Stunde der Feierlichkeit. Als ich zurückkam, um irgend etwas zu holen, fand ich ihn noch an derselben Stelle. Ich wurde ernstlich böse und schickte ihn fort, seine Hochzeitstoilette zu machen.

Als wir in der Kirche anlangten, sahen wir ihn neben Herrn Dizaen; er sah wie ein kleiner Junge aus, der zum ersten Mal zum Abendmahl geht.

Unser trefflicher Pastor, der Abbé Surugue, Pfarrer an der katholischen Kirche, verrichtete den Gottesdienst. Field trat ganz sachte zu mir heran und sagte zu mir:

— Er singt falsch, der Herr Pfarrer.

Nichts destoweniger hielt er ihnen eine sehr rührende Rede über Harmonie in der Ehe und über alle mögliche Harmonieen. Während des hatte der Bräutigam bemerkt, daß er den Brautring vergessen und kein Geld mitgenommen habe. Man eilte, den Ring zu holen; das Geld gab Herr Dizaen her. Als die Ceremonie zu Ende war, kamen wir zum Abendessen in ihrer neuen Wohnung zusammen. Als man sich zu Tische setzen wollte, suchte man den Bräutigam; er war mitten im Saal geblieben und untersuchte ihn in allen seinen Details. Der Augenblick war gut gewählt.

Beim Dessert begann Jones eine sehr lange und etwas ermüdende Geschichte zu erzählen. Field stand plötzlich auf und sprach zu dem Abbé Surugue, welcher neben ihm saß:

— Ich habe mir diese Geschichte gemerkt; ich werde sie Jones an seinem Hochzeitstage wieder erzählen.

So endete diese seltsame Heirath. Ich fand Field am folgenden Morgen mit seiner Frau beim Frühstück, in einen herrlichen Schlafrock von türkischen Stoffen gewickelt, welchen der Graf Soltikof ihm zum Geschenk gemacht hatte, und aus einer langen Pfeife rauchend. (A. d. Bfubllc.)

II. Kleine Zeitung.

Köln den 1. Juni. Unser 23. niederrheinisches Musikfest ist hier an den beiden Pfingsttagen mit dem erfreulichsten Erfolge begangen worden. Dieser gab sich schon kund in der tüchtigen, schön gerundeten und vollkommen entsprechenden Ausführung der gewählten klassischen Werke, wovon Beethovens titanische neunte Symphonie mit Chören und B. Kleins vortreffliches Oratorium David gewiß zu den bedeutendsten und schwierigsten Aufgaben der exekutirenden Kunst gezählt werden müssen. Die immer mehr wachsende und verbreitete Liebe für solche großartige Musikfeiern hat dem rüstig wirkenden Vereine diesmal einen ungemein lebendigen Antheil verschafft. An 700 Personen (Chor 513, Orchester 182) betheiligten sich künstlerisch wirkend an Gesang und Instrumenten: eine Blüthe frischer und kräftiger Stimmen, ein Verein großentheils tüchtiger und bewährter Instrumentalkünstler, und dies Alles koncentrirt unter C. Kreutzers kundiger und kräftiger Leitung. Der großartigen Leistung entsprach auch die gesteigerte Theilnahme der Zuhörer. Am Schlusse des Festes, nachdem die großartigen Tondichtungen von Gluck, Händel, Beethoven, Cherubini und Bernhard Klein in sorglichster Ausführung der Soli, Chöre und Instrumente einzeln die verdiente laute Anerkennung gefunden, sprach sich dieser Beifall wiederholt und in so gesteigertem Maaße für den Künstlerverein, wie für den wackeren Dirigenten und glücklichen Kompositeur der neuen schöngearbeiteten und effektvollen Festouverture, Kapellmeister Kreutzer, aus, daß letzterem unter allgemeinem Beifall von der Hand einer sehr ausgezeichneten Dilettantin ein Lorbeerkranz überreicht wurde, während ein aus den Oberluken des Saales herabgestreutes Gedicht poetisch den Dank für das schöne Gesammtwirken ausdrückte. Zur Erhöhung des geselligen Vergnügens fand nachher eine musikalische Eisenbahnfahrt nach Müngersdorf statt, woran gegen 700 Personen in überaus freudiger Stimmung Theil nahmen, und die, vom Comité beantragt, durch sehr gefälliges Entgegenkommen der Eisenbahn-Direktion auf eine wahrhaft gastliche und munifizente Weise ins Werk gesetzt wurde. Das Ganze schloß ein Abendfest auf der heitern, feenhaft beleuchteten Insel Rheinau, welches an 3000 Menschen in fröhlicher Versammlung bis spät in die milde Nacht fesselte. (Köln. Ztg.)

III. Miscellen.

(**Rossini's Stiftungen.**) Berichten aus Bologna zu-Folge hat Rossini dort ein Hospital für arme, alte und kranke Musiker gestiftet und dasselbe mit 600,000 Fres. dotirt. Auch will er dort eine Freischule für junge Gesangszöglinge gründen, die, so lange er lebt, unter seiner persönlichen Leitung stehen soll. Es wären dies die schlagendsten Beweise gegen den Ruf des Geizes, in welchen man Rossini so oft schon hat stellen wollen. Uebrigens ist Bologna nicht die Vaterstadt des glücklichsten aller Opern-Componisten, wie bei dieser Gelegenheit eins dem andern Journal auf guten Glauben nachschreibt, sondern er verlebte dort nur einen Theil seiner ersten Jugend, als er mit seinen Eltern noch ein herumstreifendes Musikantenleben führte. Geboren ward er in dem Städtchen Pesaro in der Romagna.

(**Deutsche Uebersetzungen italienischer Operntexte.**) Aus Anlaß der Anwesenheit einer italienischen Operngesellschaft in Berlin enthält das „Magazin für die Literatur des Auslandes“ in ihrer Nr. 57. eine Art musikalischer Divination der italienischen Sprache. Der Verfasser meint, daß man bei dieser Gelegenheit wieder hören könne, wie wenig unsere Sprache zum Gesange sich eigne, und wie natürlich eine italienische Oper mit deutschem Text das Kunstwerk an und für sich nur in seinem halben Lichte zeigen müsse. Als Beispiel führt er Stellen aus dem allbekannten „Barbier“ von Rossini an, die bei den Italienern einen ganz andern Effekt hervorgebracht hätten, als wenn in der deutschen Oper man sie höre. Unleugbar hat der Verfasser in vieler Beziehung Recht; aber sicher trägt nicht unsere Sprache, sondern die Ungelenkigkeit der Uebersetzer italienischer Texte die Schuld. In der Regel sind dieselben nicht musikalisch, und sind sie musikalisch, so besitzen sie keine Sprachvirtuosität. Wir sind kühn genug, zu behaupten, daß unsere Sprache reich genug ist, einem italienischen Operntexte eine solche Uebersetzung zur Seite zu stellen, welche selbst in den Vokallauten, wie viel mehr in dem Rhythmus von Sylbe zu Sylbe ihm gleicht. Gleich mit den Beispielen, welche der Verfasser anführt, ließe sich der Beweis führen. So wie in der Regel heutzutage noch unsere Uebersetzungen beschaffen sind, kommt allerdings es nicht selten vor, daß auf Worte und Sylben, ja ganze Sätze eine musikalische Figur fällt, die ihrem Sinne, Inhalte und ihrem Laute ganz und gar widerspricht. Ein Jammer, daß man auch heute noch über Härte, Unbiegsamkeit und Armuth unserer Sprache klagen hört, während mit der spanischen sie die schönste der Welt ist, die mit Milde und Zartheit auch noch Kraft, Würde und Erhabenheit verbindet, wie wenigen andern möglich. Verstehen so viele Deutsche ihre eigene Sprache nicht, oder verstehen sie wenigstens nicht, sie zu behandeln und zu reden, — die Sprache hat daran keine Schuld. So plappert in Gottes Namen denn Italienisch, Französisch oder was ihr wollt: ob zum deutschen Herzen es paßt, wird freilich Euch Einerlei seyn. Jedes Gefühl hat seinen eignen Rhythmus, Charakter und Ton, dem deutschen Gefühle entspricht gewiß nur deutscher Ton. Laßt die italienische Musik weg, so incommodirt der deutsche Text augenblicklich nicht mehr.

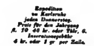
(**Beethovens Schlachtsinfonie.**) Englische Blätter vom 24. Mai schreiben, daß zwei Tage vorher ein Concert bei Hofe in London gewesen sey, in welchem man auch Beethovens große Schlachtsinfonie zur Feier des Sieges der Engländer und Spanier unter Wellington bei Vitoria aufgeführt habe, und daß von der versammelten Menge dem Orchester darnach der lauteste Beifall gezollt worden sey.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. | ***Nr.* 25.** | 24. Juni 1841.

Einfluß der Tonkunst auf Menschenbildung und Anwendung derselben bei der Erziehung.

(Fortsetzung.)

So erfreulich es auf der einen Seite ist, daß die Musik in unserer Zeit, vorzüglich in Ansehung ihrer technischen Seite, so reißende Fortschritte gemacht, nnd die Liebhaberei dafür sich so allgemein verbreitet hat, daß wir häufig den Dilettanten dem Künstler vom Fache den Rang streitig machen sehen, so niederschlagend ist es auf der andern Seite, wahrnehmen zu müssen, daß die Art Musiktreibens, welche jetzt fast allgemein geworden ist, unmöglich zum Guten führen kann, daß sie vielmehr große Uebel zur Folge haben muß, für den Künstler, wie für die Kunst. An dem Künstler liegt es, den Dilettanten zu erziehen, ihn an seinem eigenen Wissen und Können nach einer verständlichen und gründlichen Schule nnd Methode heranzubilden, durch gut geleitete Uebung der Kräfte nnd durch die Anwendung der zweckdienlichen Mittel die Kunst in ihm hervorzurufen, zu beleben nnd zugleich durch die Einsicht in die Elemente derselben den Blick auf die Gesetzmäßigkeit der menschlichen Natnr hinzuleiten, so daß die Urtheilskraft in steter Harmonie mit der Gefühlskraft dabei bethätigt, und zugleich jenes warme Interesse, jene beseelende Liebe für das Höhere, Geistige der göttlichen Kunst im Gemüthe des Kunstjüngers geweckt, genährt und erhalten wird, welche den Eifer im Verfolgen des schönen Zieles nie erkalten, nie eine Sättigung, Kälte oder gar Abneigung (die gewöhnliche und natürliche Folge eines blos mechanischen Treibens in der Musik) entstehen läßt. Was der Dilettant in der Kunst wird und leistet, das wird und leistet er durch den Künstler. Wie aber, wenn es diesem selbst an ächter, wahrer Kunstbildung mangelt, wenn er nicht selbst jene künstlerische Erziehnng genossen hat, das Höhere, Geistige seiner Kunst zu erfassen, mit voller Kraft in die geheimnißvollen Tiefen derselben einzudringen, wie kann er so ohne eigene Vorbereitung und Befähigung seinen schönen Beruf erfüllen, seine Aufgabe befriedigend lösen, nnd somit, was die Welt von ihm fordert nnd erwartet, auf das Heil nnd Gedeihen der Kunst kräftig und wohlthätig einwirken? — Wenn es demnach mit unserer Kunst nicht so steht, wie es stehen sollte, wenn wir bittere Klagen zu führen Ursache haben, über ihren schmählichen Mißbrauch nnd ihre daraus hervorgehende Entartung, so fällt jedenfalls die Schuld davon vor Allem auf jene Klasse von Künstlern, welche, anstatt einer b e s e e l t e n Ausübung und Darstellung der Kunst ihre Kräfte, Zeit nnd Thätigkeit zu widmen, lieber nur eine mechanische Fertigkeit, eine blos äußere Virtuosität, woran das Herz keinen Theil hat, zum Ziele ihres Strebens machen, um durch immer neue, wenn auch geistlose Effekte eine neuheitsüchtige Menge zu überraschen, zu übersättigen, und so unberufen eine Gewalt zu usurpiren, die, ein Gräuel für den Verstand wie für das Herz, dem reinen Kunstgefühle höhnend, an die Stelle des wahren Kunstschönen Leere und Flachheit einzuführen, den genuinen Kunstgeschmack zu verpesten, zu vernichten droht. Wir müssen leider dem harten, jedoch wahren Ausspruche eines unserer Freunde beistimmen, welcher behauptet, daß, Was jetzt Viele unter dem Namen Musik pflegen nnd üben, Nichts weniger ist, als jene Himmelssprache, welche die geheimsten Tiefen des menschlichen Lebens erschließt, seine Gemeinschaft mit dem Göttlichen so unentweiht ausspricht, sondern daß sie am Häufigsten dient zum Spielzeug verächtlicher Sinnenlust nnd zum Schaugerüste erbärmlicher Eitelkeit. — Das war sonst ganz anders: Diejenigen, die damals Musik trieben, hatten meist wirklich ächten Beruf dazu, und wahren Genuß daran, statt daß es in unsern Tagen leere Mode und Kränklichkeit, größtentheils wahrer Zeitvertreib geworden ist. Damals trieb Musik, wen es innerlich dazu trieb; es sang, in Wem es innerlich sang. Alle singen nnd spielen jetzt, und Wenige verstehen es; Alle sind Kenner, nnd die Meisten wiederholen nur die Phrasen, welche die Mode eben eingeführt hat. Es ist eine alltägliche Erscheinung, daß Leute, die Bravour-Arien singen und Concerte spielen, nicht den leichtesten Canon vom Blatte zu singen oder das einfachste Lied zu begleiten im Stande sind. Und wahrlich kann uns diese Erscheinung gar nicht befremden, wenn wir sie mit der Art nnd Weise der heutigen musikalischen Bildung, wie sie im Allgemeinen betrieben wird, zusammenhalten.

Betrachten wir die Bestimmungsgründe, aus welchen heut zu Tage das Musiklernen unternommen wird, und die Triebfeder aller musikalischen Bildung, so können wir im Voraus bestimmen, wie sie werde betrieben werden, und welche Früchte sie tragen müsse. Da es nicht zu thun

ist um eine gründliche Erlernung der Kunst, die freilich im Anfange langsam vorwärts schreitet, aber einzig und allein zur Weihe und in das innere Heiligthum derselben führen kann, so ist das erste Gesetz, welches beim Beginnen eines solchen Unterrichts, wenn auch nicht in klaren dürren Worten vorgeschrieben, doch als angenommen vorausgesetzt wird, dieses: es werde so schnell als möglich die nöthige Fertigkeit errungen, um sich selbst in faulen Stunden die Ohren zu kitzeln, in Gesellschaften, oder wohl gar in Concerten mit etwas Brillantem sich hören lassen zu können. Diesem Gesetze gehorchend, fahren denn auch Lehrer und Schüler rüstig über die Kehl- und Fingerfertigkeit her, — und kaum daß nur nothdürftig von den ersten Elementen die Rede, nur in so ferne ohne ihr Verstehen gar keine technisch-musikalische Ausübung möglich ist, so werden beliebte Ariettchen und gefällige Instrumentalstückchen der modernen musikalischen Dichterlinge vorgenommen. Diese singt oder spielt der oder die Junge in einigen Monaten, ohne daß sie nur vorher erfahren haben, wo man denn damit hinaus wolle, und wie man es eigentlich anzufangen habe. Mit dem trockenen Takt, mit den Tonleitern und Tonarten, mit fortschreitenden Uebungen, mit der Harmonielehre u. dergl. wird man nicht mehr geplagt: der Lehrer sagt, wie man es gerade hier oder dort machen müsse, er singt oder spielt es vor, und wenn es nun der Schüler auswendig weiß, ist die Lohnarbeit zu Ende.

Deutlich und offen genug giebt sich's nun täglich kund, wie eine musikalische Bildung, welche den eben beschriebenen Gang nimmt, nothwendig führen muß nicht nur zu einer gänzlichen Ertödtung des wahren, tiefen Sinnes für die Tonkunst überhaupt, sondern auch, daß sie selbst in technischer Hinsicht die rechte, tüchtige Fertigkeit unmöglich macht, die doch wahrlich nicht blos im schnell Singen und schnell Spielen sich zeigen soll. Denn Wer hat nicht schon die Erfahrung gemacht, daß z. B. Sänger und Sängerinnen, welche von der ersten Zeit ihrer Bildung an sich nur mit tändelnder, leichter Musik beschäftigten, vielleicht es auch so weit brachten, daß sie nun bisweilen einen Bravour-Satz leidlich herabrollen, an dem ersten Versuche scheitern, den sie mit einem ernsten, gediegenen Tonstücke machen, und, wenn sie ja ihrer erkannten Unfähigkeit abhelfen wollen, entweder ganz von vorne anfangen, oder, was dann gewöhnlich der Fall seyn wird, voll Schrecken einsehen müssen, daß die zum Lernen nöthige Kraft in schnödem Mißbrauch vergeudet ist. Wie mancher Violinspieler, von früh an zu rascher Arm- und Fingerbewegung angehalten, läßt mit Leichtigkeit die Töne in den schwierigsten, eiligsten Tönen ablaufen, und vermag doch nicht eine Stelle, die, im ächten Sinne Musik, zum Herzen dringen soll, wirklich in's Herz des Hörers hinein zu spielen! Jede weitere Anwendung ist leicht zu machen, und solche Beobachtungen müssen sich jedem nicht absichtlich Verstockten aufdringen, und hätten, wenn sie beherzigt würden, längst schon eine Abänderung der musikalischen Sinnesart bewirken müssen.

Aber noch weniger scheint etwas ungleich Wichtigeres bedacht zu werden, das nicht blos abgesondert die Uebung der Kunst und die Bildung derselben, sondern sie im Zusammenhange mit dem gesammten geistigen Leben, dem innern Kern des Menschenthums angeht. Wenn es nämlich wahr ist, daß nebst der Dichtkunst unter allen Künsten keine ist, welche den Menschen innerlicher ergreift, das Gemüth gewaltiger beherrscht, über alle Gefühle eine unumschränktere Gewalt ausübt, als die Tonkunst, so muß es auch einleuchten, welch eines wirksamen Mittels zu wahrhaft edler Bildung unsere jetzige Erziehung sich einerseits begiebt, wenn sie es versäumt, den Unterricht in dieser Kunst auf die zweckmäßigste Weise in das Leben der Jugend eingreifen zu lassen, und wie verderbliche Folgen es andererseits für die menschliche Ausbildung nach sich ziehen müsse, wenn sie sich erfrecht, auf eine entnervende, nur für den äußern Sinn und äußere Zwecke, nicht für das Innere berechnete Weise ein leichtfertiges Spiel mit der hohen, ernsten Kunst treiben zu lassen. Man scheint ganz und gar vergessen zu haben, welcher tiefe Sinn eingehüllt liegt in den köstlichen Mythen des Alterthums, welche einen großen Theil der Entwilderung der Vorwelt den Tönen der Lyra und des Gesanges zuschreiben; man scheint vergessen zu haben, wie selbst in philosophischen Schulen voll tiefer Weisheit der Musik in wissenschaftlicher und ethischer Hinsicht eine so hohe Bedeutung gegeben war; man scheint vergessen zu haben, daß in den Zeiten wahrer Frömmigkeit Musik als die eigentliche Stimme der zum Himmel sich schwingenden und nach dem Unendlichen sich sehnenden Andacht galt; man scheint es nicht merken zu wollen, daß so oft, wenn üppige Leichtfertigkeit sich eines Gemüthes bemeistert hat, das Mahnen weniger Töne den Ernst zurückzuführen vermag; daß, wenn ein Unglücklicher sich zerrissen fühlt von namenlosem Schmerz, er vergehen zu müssen glaubt in seinem Jammer, oft eine kurze Reihe von Tönen im Stande ist, die Verzweiflung aufzulösen in linde Wehmuth, eine Ruhe in's Herz zu senken, wie kein Wort des Trostes es vermöchte, den Blick nach oben zu heben, den Geist empor zu tragen über die Leiden der Erde in die Regionen ewiger Harmonie. Von allem Dem scheint man Nichts wissen zu wollen, denn wie könnte man sonst solche geistige Herrlichkeit wegwerfen und sinnlichen Tand dafür eintauschen; wie könnte man es sonst zugeben, daß der Jugend blos äußere Fertigkeit als letztes, einziges Ziel ihrer Bestrebungen vorgehalten werde, ohne daß man sie nur ahnen läßt, welche Geister in den Tönen walten. — Aber statt daß man im reinen, unverdorbenen Gemüthe des aufblühenden Geschlechts diese Reinheit mit Hülfe unentweihten, heiligenden Gesanges zu wahren, statt daß man edle, unbeschmutzte Gefühle in der jungen Brust zu wecken und zu erhalten sucht durch die Sprache, welche jedes Gefühl ausspricht, wie kein armes Wort, und zum Gefühle redet, auch da, wo kein Wort mehr verstanden werden kann, statt daß man die Empfänglichkeit nähren sollte für Eindrücke der edelsten und wohlthätigsten Art, gewöhnt man den Sinn bei der musikalischen Bildung jetziger Tage so oft an ein eitles, nichtiges Getändel, an eine Genußlust, welche, nur nach Sinnenreiz lüstern, das tiefere Leben des Gemüthes ertödtet, an ein stetes Heraus-

gehen in die leere Flachheit des Aeußerlichen, das nicht mehr heimzukehren weiß in die reiche Fülle der innern Behausung. So muß eine Leerheit, eine Unempfindlichkeit für die wahre, nicht flimmernde Schönheit um so sicherer erzeugt werden, je tiefer durch Musik an die Wurzel des Gemüthslebens gegriffen wird, und je bildsamer eben deshalb jedes Gemüth sich den Eindrücken dieser Kunst hingeben muß. Und ist auf diese Weise die Entweihung der Humanität begonnen oder wenigstens befördert, so ist sicherlich dem Entschwinden aller Scham vor dem Befleckenden der Weg auf's trefflichste gebahnt. Wie wahr dies sey, stellt sich leider oft genug vor die Augen, zumal in jungen Sängerinnen, welche, um mit ihrem Talente zu wuchern, die Höhe des Orchesters besteigen: wie selten da der fromme Blick, der nur zu fragen scheint, ob, Was vom Herzen kömmt, auch wieder zum Herzen gehe! — Daher kann es nicht befremden, daß die Zeit, in welcher die musikalische Frivolität begann, dieselbe ist, in welcher ein unheiliger Sinn sich in alle Verhältnisse des Lebens, im Großen und im Kleinen, eingedrängt hatte, in welcher alles Erhabene bewitzelt und belacht wurde, welche nur das den Augen Sichtbare, den Händen Greifbare, dem Verstande Berechenbare zu ihrem Götzen erhob, in welcher alle Banden der Sittlichkeit sich lösten. Und wenn daher jene musikalische Schlechtigkeit aus nichts Anderm folgen konnte und erklärbar ist, als aus dem schlechten Geiste solcher Zeit überhaupt, so gehören doch andererseits die musikalischen Sünden wieder zu den wirksamsten Mitteln, deren dieser böse Geist sich bediente, um sein Reich zu gründen und zu befestigen. Es ist nicht zu Viel gesagt, wenn Mancher von einer liederlichen, obscönen Musik spricht. Jetzt erst kann man recht erkennen, warum die griechische Gesetzgebung auch über die Musik wachte, und gewisse Gattungen verbot: denn eben so, wie sie erhebt, heiligt, stärkt und das Edle erweckt, so kann sie auch wahrhaft sündlich, verächtlich und ruchlos werden. Leider gehören wohl manche der geprlesensten neuern Sachen zu den bezeichneten. — Musik ist zu vergleichen einer melodischen Sprache, die im Munde eines gottbegeisterten Redners uns den Weg zum Himmel führt, in dem Munde eines feinen Spötters, eines frivolen Witzlings zu Hölle und Verderben. —

Beurtheilen und betrachten wir nach diesen Grundsätzen und Ansichten die gewöhnlichen Leistungen in der Tonkunst, namentlich jene der vortragenden Tonkünstler, so bewährt sich vollkommen darin die ganz verkehrte Art der heutigen musikalischen Bildung. Dazu hilft noch sogar die fraternisirende Bereitwilligkeit, mit welcher nur gar zu häufig die Tonsetzer selbst die Produktionsweise jener Künstler begünstigen und fördern, indem sie ihnen Tonstücke in die Hände liefern, welche für ihre einseitige, blos äußere Kunstfertigkeit reichlichen Stoff bieten. Gegen diese Verirrungen und Mißbräuche, gegen solches heilloses Treiben in der Kunst kann nur eine gründliche, umfassende und verständige Kunstbildung verwahren, und zwar vorzüglich jene vollkommene Kunstbildung, welche nur in wohl organisirten öffentlichen musikalischen Lehranstalten bestehen und gedeihen kann. In unserer Zeit, wo die Volkskultur unter der weisen Fürsorge und Pflege der Staatsregierungen so erfreulich sich hebt, wo der Einfluß der Musik (namentlich des eigentlichen Volksgesanges) auf diese Kultur und deren wohlthätige Wirkung in der jugendlichen Erziehung ein Gegenstand der neuern Gesetzgebung geworden ist, dürfen wir einer Abhülfe des Uebels getrost entgegen sehen. (Fortsetzung folgt.)

Correspondenz.

Oldenburg im Mai 1841.

Auch unser diesjähriges musikalisches Leben und Treiben war ein so regsames und umfangreiches, ein so mannigfaltig interessantes und vielseitig belehrendes, daß dessen Würdigung in diesem großen, allgemein gerühmten Sprechsaale, in diesen Annalen, die ihr oberstes Princip „allseitige gründliche Förderung der wissenschaftlichen und praktischen, gediegenern und edlern Musik" trefflichst executiren, eine beifällige und erwünschte Stätte finden dürfte.

Den Anfang unserer praktischen Musikstudien machte eine musikalische Abendunterhaltung, worin wir 2 Quartette und 1 Quintett für Streichinstrumente zu hören bekamen. Ersteres war ein Quartett in Es-dur von Mendelssohn. Mittelst des Arrangements für Fortepiano hatte ich mich, meines Glaubens, hinlänglich bekannt gemacht mit dem Charakter und dem ganzen Wesen der Tondichtung. Aber wie angenehm überraschte mich dessen Ausführung! Welch' eine kräftige Lebensfrische! Welch' eine Fülle! Welch' ein Feuer! Wie tief durchdacht und meisterlich durchgeführt! Excellent ist doch die Dichtung! Excellent war auch ihr Vortrag. Nur das Scherzo, das ich mir am Clavier langsamer gedacht, choquirte mich anfänglich; aber alsobald ergriffen und fortgerissen, erkannte und red'te ich in mir: ja! ja! so muß es seyn und keineswegs anders!

Das 2. Quartett war das E-moll Q. von Beethoven, von jenen, die er dem Fürsten Rosamovski widmete. Obgleich unbekannt mit demselben, ward ich doch durch dessen wackern, geistvollen Vortrag in sein inneres Verständniß eingeführt und höchlich entzückt. Unbegreiflich ist es mir, der ich mich in Folge sorgfältigerer Studien doch einer ziemlich genauen Bekanntschaft mit Beethovens Geiste rühmen darf, wie es noch immer Individuen geben kann, die, obgleich sie mit ihrer Liebe zur Musik und mit ihrer Kunde darin gloriiren, ja, wie es sogar Männer von Fach geben kann, die, obgleich sie sonst talentvolle Componisten sind, an Beethovens Compositionen dennoch keine wahre Freude, ja sogar bei ihm etwas Anti-Schönes, Schroffes und Barockes, Vater Zeus weiß, was Alles Tadelnswürdige finden. Oft schon stieß ich auf solche geistesleere Menschen, und mir ward dadurch in der That kein besonderes Labsal. Obgleich eifriger Beethovenianer, muß ich doch dagegen wieder auch das andere Extrem, den s. g. Ultra-Beethovenianismus entschieden mißbilligen, der neben Beethoven Nichts will aufkommen lassen und nur in ihm als einem Brennpunkte alles schöpferische Musikalisch-Schöne concentrirt wissen will. Beide Richtungen sind einseitig. Solcherlei

Ultraisten auf der einen wie auf der andern Seite fehlt es offenbar noch in diesem Betracht an der altera pars Petri und überhaupt an ästhetisch-wissenschaftlicher Durchbildung. Alle, welche an einer von jenen Krankheiten laboriren, konnten diesen Abend radikal geheilt werden, wie es auch davon historische Fälle gab. Wer an jenem Abende die 3 Compositionen, Beethovens schon erwähntes Quartett, Mendelssohns Es-dur-Quartett und Onslows D-dur-Quintett mit Contrabaß hörte, mußte Allen die Palme zuerkennen, konnte an keinen Monarchismus des Einen oder Andern denken, sondern mußte ihnen das ruhmwürdige Triumvirat zugestehen, wo nur darüber noch disceptirt werden konnte, Wer primus inter pares seyn sollte. Die Wirkung des Vortrages dieser 3 Compositionen war eine lebhaft-freudige und ungetheilte. Wer aber waren die Vortragenden an diesem genußreichen Abende? 1. Violine, Hr. Capellmeister Pott; 2. Violine, Hr. Kammermusikus Franzen; Viola, Hr. Krmsk. Krollmann; Violoncell, He. Krmsk. Grosse und Contrabaß, Hr. Krmsk. Lane.

Am 6. Novbr. führte der hiesige Singverein unter des Hrn. Kammermusikus Franzen Leitung Cherubini's Requiem auf; da selbiges für einen ganzen Abend nicht wohl ausreichte, so wurde erst in der 1. Abtheilung a) die Ouverture zur Euryanthe von Weber, b) das 1. Finale aus derselben Oper gegeben, und c) Spohrs Gesangs-Scene für Violine, vorgetragen von Herrn Franzen. In der 2. Abtheilung erfolgte endlich das Requiem. Reichhaltiges und Auserlesenes ward also dargeboten und vereinigte ein recht zahlreiches Auditorium und zwar dies um so mehr, da der Ertrag der Aufführungen für Hrn. Franzen als Honorar für seine Direktion des hiesigen Singvereins bestimmt war. Da die Sänger und Sängerinnen sämmtlich Dilettanten waren, so ist eine detaillirte Kritik unstatthaft. Nur so Viel. Der Verein löste seine Aufgabe recht wacker, so wie er schon vor einigen Jahren in hiesiger Kirche gleichwie im Theater den Mendelssohnschen Paulus recht brav aufführte. Das macht den resp. Mitgliedern alle Ehre und wünschen wir des Vereins wiederholtes Auftreten. Was indessen die Wahl der aufgeführten Compositionen anlangt, so können wir uns nicht entbrechen, zu bemerken, daß die Compositionen, so vortrefflich und allgemein gerühmt sie per se sind, doch für ein und denselben Abend nicht recht zu einander passen. Uns kam unwillkührlich jenes „Sit modus in rebus — et ordo“ in den Kopf. Das Spiel des Hrn. Franzen war größtentheils ein lobenswerthes und gab er ein schönes Document seines fortgesetzten, treuen Fleißes und seiner bedeutsamen Fortschritte. Indem wir mit reinster Wahrheitsliebe solches Zeugniß dem Hrn. Franzen geben, müssen wir solches Epitheton doch aus derselben Wahrheitsliebe dem Hrn. Remmers, der dieselbe Gesangsscene im vorigen Jahre hier vortrug, verweigern. Da uns einmal das Gedächtniß auf diese Ideenassociation gebracht hat, so sey uns nur noch die Notiz gestattet, daß in Betreff der gesammten Auffassung und des gesammten Vortrags des gedachten Tonwerks, der Hr. Remmers von dem Hrn. Franzen bei Weitem übertroffen, überflügelt wurde. Woher diese Verschiedenheit kommt, läßt sich auch einigermaßen genetisch-ästhetisch nachweisen; denn Hr. Franzen ist Spohrs Schüler und Hr. Remmers bildet sich, wie es scheint, mehr und mehr nach französischen Geigern.

Am 13. Novbr. fand das 1. Abonnements-Concert des Hrn. Hofkapellmeisters Pott Statt. Den Anfang machte eine Ouverture zur Oper Farnk von Weisse. Da dieselbe arm an Erfindung ist, so verdachte ich schon in meiner Seele dem Hrn. Pott, daß er die Reihe der Concerte damit beginnen wollte. Zu meiner freudigsten Ueberraschung fand ich aber auch dieses Mal, wie meisterhaft der Mann es versteht, aus Geringem Großes zu machen, d. h. an Erfindung arme Compositionen so originell durchzustudiren, einzuüben und ans Tageslicht zu fördern, daß man es bewundern muß. Die Capelle, von ihm dirigirt, executirte die Ouverture so ausgezeichnet schön, daß mir urplötzlich letztere (die Ouverture) wie ein Deus ex machina vor der Seele erglänzte und dieselbe entzückte. Wie Viel kommt doch an auf eine geistvolle Direktion! Wie kann da aus gegebenem wenigem Stoffe Viel und Treffliches verarbeitet werden! Wie Manche dagegen wissen oft nicht einmal mit Vielem etwas Ordentliches aufzustellen! Damit soll aber keineswegs gesagt seyn, daß die Jetztzeit so außerordentlich fruchtbar sey an inhalts-, erfindungs- und geistreichen Produktionen. Welch' eine Geistesarmuth verrathen so Manche der neueren Componisten! Durch Lärminstrumente wollen sie Das ersetzen, was an Geist ihnen abgeht. Während z. B. der schöpferische, feinsinnige Mendelssohn in seinen herrlichen Ouverturen sich nicht einmal der Posaunen bedient und gleichwohl durch seine Compositionen herrlichen und zwar energischen Effekt macht, giebt es dagegen in der Gegenwart (eine nicht geringe Anzahl) Componisten, die, weil schaffunfähig, ihre Leere und Bläße durch Bombast und Skandal bedecken und gleichwohl als Sterne erster Größe brilliren wollen, indem sie nicht allein zu allen möglichen, alten und neuen Instrumenten ihre Zuflucht nehmen, sondern in specie zu tumultuarischen Lärminstrumenten und um den turbulanten Nonsens noch completer, d. h. toller zu machen, neue Skandalinstrumente ausfindig machen. Welch' eine unästhetische Aesthetik und skandalöse Phantasie läemt doch in solchen Lärmcompositeurs!! Und woher kommt ihnen diese musikalische oder vielmehr unmusikalische Lärm- und Sturmwuth? Zum Theil geriethen sie nicht einmal durch und aus sich selbst auf solche Gespinnste; sondern sie lassen sie sich noch obendrein zuwehen drüben jenseits vom Rheine her und äffen in guter Manier begierig nach. Wohin soll Das noch führen?! Möchten doch diese Abnormitäten bald ihren Hochpunkt oder ihre Endschaft erreicht haben! Möchte doch wenigstens eine intelligente, musikalische Gesundheitspolizei sich mit Energie in's Mittel werfen, und dem Unwesen steuern, das des kräftig-deutschen, schöpferisch-deutschen Geistes und Wesens so unwürdig ist! Will man für die Ohren blos Lärm und Donner und Blitz, und keine wahre Musik, nun dann begnüge man sich mit dem Zapfenstreich à la Prusse oder sonstiger Manier.

Sed ut, unde digressus sum, redeam. Die Ouverture ward von unserer Kapelle, wie wir Solches gewohnt sind, trefflich ausgeführt. In der Einleitung der Ouverture zeichnete sich der 1. Hornist, Hr. Karpe, besonders aus, indem er sein Horn-Solo außerordentlich schön vortrug.

Nach der Ouverture erfolgte ein Doppelconcertante für 2 Waldhörner, von Kalliwoda, vorgetragen von den Gebrüdern Herren Moralt (aus der Münchener Hofkapelle). Zwei recht talentvolle junge Künstler, die zu den schönsten Hoffnungen berechtigen. Beifall ward ihnen darum nach Gebühr. Alsdann hörten wir ein Concertino für Clarinette von Weber, geblasen vom Hrn. Kapellmusikus Schmitt d. J. Er erntete verdienten, reichen Beifall; sein Spiel zeugte von seinen unverkennbaren, wackern Fortschritten. Den Schluß des 1. Theils dieses Concertabends machte Hr. Kapellmeister Pott mit dem Vortrage des Lipinskischen Militair-Concerts, wovon er die beiden ersten Sätze vortrug. Oft schon ergriff und rührte, erschütterte und entzückte sein Spiel mich; denn Beides hat er in seiner Gewalt. Doch sein heutiges Spiel übertraf Alles, was ich je von ihm und überhaupt je irgendwo auf der Geige hörte. Die enormen Schwierigkeiten des Concerts sind allbekannt. Allein unter seinen Fingern erklingt es leichtlich und lieblich, kräftig und herrlich. Bis in die minutissima vollendetste Reinheit, dazu immense Kraftfülle des Tons! Wie trefflich versteht dieser Künstler, das Liebliche zu einen mit dem Grotesken, das Anmuthige mit dem Erhabenen. Im Adagio melodische Weichheit, bezaubernde Innigkeit, tiefe Wehmuth und Schwermuth. Im Allegro wuchs sein Spiel unaufhaltsam an Feuer und Kraft bis es keck und kühn, ja stürmend hervorbricht in mächtigem Donner mit zuckendem Blitze und in lodernder Flamme. Dabei aber geht er nie hinaus über das Gebiet des Schönen! Es ist, als ob ihm mitten im stürmischen Spiel sein reicher und sicherer Genius zuriefe: Sint certi denique fines!! Gilt als die 1. Regel in der Rhetorik: Auditorem habeas attentum, so hat sie, wenn Einer, auch wahrlich jener Künstler auf das Vollkommenste auch auf den Musikvortrag transferirt; und in der That gelingts ihm, die auditores quam attentissimos zu erhalten. Der Enthusiasmus war ein ungetheilter. Merkwürdig finde ich bei demselben Künstler noch, daß er nie in's Stereotype des Vortrags hineingeräth. So oft man ihn hört und wenn man auch mehrmals nur dasselbe Tonstück hört, ist's, als trete jedes Mal eine neue originelle Seite, neue Genialität, neue Schöpfung hervor. Eine Eigenschaft, die an Virtuosen nicht genug gerühmt werden kann. Hrn. Pott's Antecessor Kiesewetter soll dieselbe Eigenschaft in hohem Grade gehabt haben.

Den 2. Theil des Concerts bildete die Beethovensche Symphonie in F-dur, dirigirt vom Kapellmeister Pott. Wir labten uns höchlich. Es war mir, als ob Beethoven dieses Prachtwerk, nach mühvoll vollbrachter, schöner That, in der Fülle kindlicher Herzensfreude gedichtet haben müßte. Welch' eine wundervolle Musik! Das Allegretto scherzando, das vom Publikum da capo verlangt ward, so wie die ganze Symphonie ward sehr warm applaudirt.

Zweites Abonnements-Concert. Eröffnet ward es durch Spohrs durch und durch geniale Ouverture zum Faust, welche von unserm trefflichen Orchester exakt, energisch und feurig ausgeführt wurde.

Als Nr. 2. folgte Phantasie für Violoncell von Panny, vorgetragen von Hrn. Kammermusikus Grosse. Ausgezeichnet insonderheit in seinen Cantilenen, leistete er auch dieses Mal darin etwas recht Löbliches und Rühmliches.

Nr. 3. Concertino für Waldhorn von Fuchs, eine dankenswerthe Composition, vorgetragen vom Hrn. Kapellmusikus Karpe. Die Schönheit seines gesunden und sichern Tons, so wie überhaupt die Solidität seines Spiels verschafften ihm auch dieses Mal verdienten Beifall.

Nr. 4. Le Trémolo für die Violine von de Beriot. Nach meiner Ueberzeugung eine abgeschmackte Composition, trotz des schönen, aus Beethovens A-dur-Sonate entlehnten Thema's, das der Composition zum Grunde liegt. Vorgetragen wurde sie übrigens vom Hrn. Kapellmeister Pott mit gewohnter Meisterschaft.

Nr. 6. Reissiger's Symphonie, ein Werk, über dessen Werth in utramque partem disputirt wurde. Zeugt das Werk auch nicht von urkräftiger Erfindung, so trägt es doch das Gepräge eines deutschen Meisters und empfehlen wir es dem Studio aller deutschen Orchester. Es verdient, bekannt zu werden. Lauter Beethoven können wir nun einmal nicht haben und wollen wir auch nicht; gleichwohl kann Gediegenes erstehen. Der interessanteste Satz war mir das Scherzo. Die Aufführung brav.

Drittes Abonnements-Concert. Nr. 1. Mendelssohns lang ersehnte Ouverture zum Sommernachtstraum, an der wir uns weidlich labten. Ein lebensvolles, phantasiereiches Werk, das bis auf einen einzigen Flötenton, der ein Wenig versagte, ganz besonders schön vorgetragen ward.

Nr. 2. Violin-Concert von Spohr, vorgetragen vom Hrn. Capellmeister Pott. Die Composition gehört, wie überhaupt die Spohrschen Violinconcerte, zu den vollendetsten und herrlichsten Geistesprodukten dieser Gattung. Spohr hat diese Gattung Compositionen auf eine Höhe gebracht, auf der sie weder vor noch nach ihm jemals gekannt noch geahnt ward. Darin ist Spohr noch von Keinem übertroffen, so wacker auch die derartigen Leistungen mancher Jüngeren und Neueren sind. Der Vortrag des Hrn. Pott war so durchdacht, so gediegen, seelenvoll und geistreich, wie es die Composition erfordert. Im Vortrage dieser Werke dürfte schwerlich derselbe von irgend Jemandem der Lebenden übertroffen werden.

Nr. 4. Motette von B. Klein für Männerstimmen, mit Instrumentation vom Hrn. Kapellmeister Pott. Recht religiöse, schöne Composition. Ihr vollkommen und schönstens entsprechend ist die Instrumentation. Die Ausführung aller Mitwirkenden war gelungen zu nennen und machte würdigen Eindruck.

Nr. 5. Mozart's große C-dur-Symphonie mit Fuge. Oft schon hörten wir sie von unserm Orchester mit immer erhöhtem Interesse und Enthusiasmus vortragen; aber in so vollendeter Meisterschaft als heute hörten wir sie nie.

Viertes Abonnements-Concert. Nr. 1. Ouverture zur Oper „der Wasserträger". Eine tiefdurchdachte und tief empfundene Composition, die für alle Zeiten ihren classischen Werth behalten wird. Zu beklagen ist nur, daß ihr großer Schöpfer Cherubini bei Weitem nicht nach Verdienst gewürdigt, ja selbst in den Hintergrund gedrängt wird. Doch das kann nur von ephemerer Dauer sein. Sein Genius, waltend in seinen Werken, wird früher oder später um so kräftiger und siegreicher in der Tonwelt wieder hervorbrechen und allgemeinste, freudevollste Anerkennung wieder finden und auf die Dauer wahrhaft behaupten. Wir erquickten uns in höchstem Grade an dem Tonwerke, welches mit Präcision und Feuer vorgetragen ward.

Nr. 2. Das 3. Violinconcert von Lipinski, eine Composition von, wie es uns scheint, immenser Verzwicktheit, geschwängert mit einer Fülle trefflicher Bravour. So selbstständig und sicher, so großartig und siegreich indeß auch Hr. Kapellmeister Pott das Concert vortrug, so ward doch mitten im Bestaunen der Schwierigkeiten der Mangel an anmuthigen und reichhaltigen Gesangsstellen immer fühlbarer; und zwar besonders ward ich gerade an den wenigen Stellen immer sehnsuchtsvoller darnach, die gesangvoll sind und vom Vortragenden so überaus schön hervorgehoben wurden.

Nr. 3. Das Becker'sche Rheinlied, componirt vom Hrn. Hofkapellmeister Pott. Auch hier zu Lande, selbst an Einheimischen, fand das Volkslied zahlreiche Componisten. Aber kein einziges erfreute sich eines eindringlichen, durchgreifenden und allgemeinen Beifalls. Die Musikdichtungen wurden mit theilweiser Theilnahme gehört, aber auch eben so schnell wieder vergessen. Schon vermeinten nicht Wenige, das Rheinlied eigne sich gar nicht so recht eigentlich zur Composition; daher wollten eben Solche schon versucht werden, über das angekündigte Lied von Pott a priori abzuurtheilen. Wie groß aber war die Enttäuschung! Wie glänzend war des Liedes Erfolg! Keine Rede von Disception! Es verstummte die schärfste Kritik. Geöffnet ward das verschlossenste Ohr, erwärmt ward das kälteste Herz. Begeisterungsvoller Applaus durchzuckte und durchdonnerte augenblicklich die ganze Versammlung, dergestalt, wie er hier nimmer stärker erlebt ward. Da capo dringlich verlanget, ward es sofort von Aller Zungen und Herzen unanimiter mitgesungen; denn ein Jeglicher hatte sich die Melodie augenblicklich memorirt, sich imprimirt und zum Eigenthume gemacht. Unwillkührlich sprach meine Seele: Musicen Deus dedit; pectus hausit; ars reddidit. Nur ein höherer Genius, des Tondichters mächtiger patronus, gab ihm ein die schöne Idee. Sein Herz und Gemüth schöpfte sie aus der heiligen Tiefe und siehe! er rief sie in's Leben, in die Wirklichkeit in schönster Form und kräftigstem Rhythmus, aber zugleich auch bestehend vor dem Tribunal der strengsten Grammatik, der schärfsten Kritik. Das Alles zeugt von der Tondichtung innerer Vortrefflichkeit und Wahrheit. Die allseitige Theilnahme verräth zugleich des Liedes gediegene und edle Popularität und widerlegt nebenbei das proverbium caecum: Frisius non cantat. Das Lied ist aber auch so einfach und dabei gemüthvoll, so melodiös und dabei doch vollkräftig, so wahr und ächt deutsch, daß es den Musiker vom Fache und den Dilettanten nicht allein, sondern auch vorzugsweise und insbesondere den Laien jeglicher Bildung fesseln und enthusiasmiren muß. Auch die Instrumentation geht über den ihr angewiesenen und gebührenden Charakter nicht hinaus. Sie ist keineswegs vorherrschend, sondern nur unterstützend; und hierin aber auch ganz excellent. Daß die Begleitenden ihre Sache gut machten, läßt sich von unsrer Kapelle nicht anders erwarten. Auch am Clavier für 4 Männerstimmen hörten wir das Lied desselben Verfassers und bewährte auch seinen Werth und seinen Eindruck in jeglicher Weise. — Den Schluß des Concerts machte

Nr. 5. Spohr's Symphonie in C-moll. Ich möchte meine Feder in das rosige Abendroth tauchen, um den begeisternden Eindruck zu schildern, den das Werk auf die lauschenden Seelen machte. Welch' eine glühende und doch erhabene Phantasie athmet das Tonwerk von seiner ersten Note bis zu der letzten!! Welch' eine reiche Erfindung! Welch ein großartige Schöpfung! Es ist eine unmittelbare Offenbarung seines göttlichen Genius, der in seiner innersten Seelentiefe lebt, wirket, waltet und schaffet. Dazu welch' ein Zauber der Instrumentirung! Welch' eine Beherrschung der Form! In der That! Viele, Viele sind berufen, aber Wenige auderwählt; unter diesen wenigen Auderwählten Einer ist „Louis Spohr". Mit Sehnsucht sehen wir einer Wiederholung des Werkes entgegen und werden wir dann noch mehr in's Detail gehen. Die Aufführung selber war sehr brav, wie denn überhaupt Spohr's Werke sowohl im Publico als in der Hofkapelle sich jetzt völlig heimisch fühlen. Solches verdanken wir der gediegenen, umsichtvollen Direktion unsers ausgezeichneten Hofkapellmeisters, seit dessen Anstellung wir erst recht eigentlich mit Spohr's genialen Werken bekannt geworden sind. Er ist bekanntlich ein Schüler Spohr's. Im Uebrigen aber müssen wir ihm die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß er, ganz geschaffen zum Kapellmeister und durchdrungen von feurigster Liebe für seine Kunst, mit rastlosem Eifer und musterhafter Thatkraft seinen schwierigen und umfangreichen Beruf erfüllt und die Kapelle zu einem Hochpunkt erhoben hat, daß er mit ihr alles Große und Schöne, was das Tonreich nur aufzuweisen hat, auf das Vollendetste uns vorführt und in Wahrheit Alles leistet, was die ihm zu Gebote stehenden Mittel nur zulassen.

(Schluß folgt.)

Feuilleton.

AILEEN A-ROON.

Unter den vielen zum Gemüth sprechenden Melodieen, welche in Irland seit Jahren von Mutter auf Tochter, vom Vater auf den Sohn vererben, ist das aus zwei Hälften bestehende Lied, das sie Aileen A-Roon (der geheime Schatz meines Herzens) nennen, eins der ergreifendsten. Als Händel es zum erstenmal gehört, versicherte er, daß er gern mit dem Ruhme sich begnügen würde Aleen A-Roon componirt zu haben. Die Schlußworte: And mille failte (hunderttausend Grüße) sind in Irland Sprachgebrauch und

die mit dem Liede verknüpfte Sage wurde mir dort folgendermaßen erzählt.

Groß waren die Vorbereitungen zu dem morgenden Feste in der Burg Kavanagh. Die junge Erbin dieses alten Hauses, ein fürstliches in der frühesten Geschichte Irlands und noch heute hochangesehen und reich, sollte einem benachbarten Häuptling vermählt werden, ihr ebenbürtig an Rang und Vermögen. Der Vater des Mädchens freute sich und alle Verwandten freuten sich — das Mädchen nicht. Am Vorabende des Hochzeittages saß Aileen Kavanagh in ihrer Kammer und weinte. Sie hatte ihr Ja gegeben, doch ahnte sie, es sey ihr unredlich entlockt worden. Sie liebte Carol O'Daly, Bruder des Donogh Moer, Häuptling einer der ältesten Clane in Connaught, konnte mit Carol sich messen an körperlicher und geistiger Schöne. Nie besiegt im Waffenspiel, trieb er am liebsten die Künste des Friedens, und hätte nicht Klugheit gewarnt, von Carol mit Bedacht zu reden, würden die wilden Krieger sein Treiben weibisch genannt haben. Weit und breit galt er der gefeiertste Harfner and kein gelernter Sänger mochte den Wettkampf mit ihm wagen. Als Aileen Kavanagh zur Jungfrau erblühte, war Carol Freund ihres Vaters und häufig in der Burg. Auch Aileen liebte Musik und Carol lehrte sie die Harfe spielen, bis er selbst sie den einzigen Nebenbuhler nannte, den er zu fürchten brauche. Sie liebten sich und das Glück schien ihrer Liebe hold. Da zankten die Kavanaghs mit Donogh More O'Daly, und obwohl es nicht zu blutiger Fehde kam, trat doch Kälte an die Stelle der Freundschaft. Carol mußte die Burg meiden und mied sie, nachdem er Aileen und Aileen ihm das Wort der Treue verpfändet.

Seinen Bruder von den lügenhaften Anklagen zu reinigen, welche wider ihn beim englischen Statthalter erhoben worden, zog Carol an den Hof des Statthalters. In dieser Zeit warb ein junger Häuptling um Aileens Hand. Vom Vater gedrängt, gestand Aileen ihr Bündniß mit Carol und bald nachher brachte ihr der Vater Beweise von der Untreue ihres Geliebten. Da gab Aileen dem Freier ihr Ja. Aber je näher der Hochzeittag kam, desto weniger glaubte sie an die Untreue des Geliebten, und traurig saß sie am Morgen vor dem Hochzeittage in ihrer Kammer, als eine alte Dienerin, die Vertraute ihrer Liebe, ihr einen Brief von Carol O'Daly behändigte. Er hatte von ihrer Vermählung gehört und von den Verläumdungen, die man gegen ihn ersonnen, und beschwor Aileen um eine Zusammenkunft, damit er sich rechtfertigen könne, eh' es zu spät. Allein früher als am Abend konnte er nicht anlangen, und selbst da nur im schnellsten Laufe seines guten Rosses.

Der Abend kam und Stunde auf Stunde verging. Aileen, die gebeten hatte, sie ungestört zu lassen, saß in ihrer Kammer und weinte, denn Stunde auf Stunde verging und Carol kam nicht. Vergebens bemühte sich die alte Dienerin, ihr sinkendes Herz zu schützen. Stunde auf Stunde verging, die Nacht war dunkel und winterlich stürmisch, und Carol kam nicht. Als es Mitternacht geschlagen, wollte der Kummer das Herz des Mädchens brechen. Da reichte die Dienerin ihr die Harfe, ein Geschenk des Geliebten, und in das Saitenspiel mischte die klagende Stimme

Aileens Lied.

The night is dark, te wind is high,
And fiercely drives the sleat:
It seems as all had vow'd that I
And Carol should not meet.
Yet well I know his dauntless heart,
And well I know his faith;
But ohne thing will his purpose thwart —
And that one thing is Death.

They said that he was false to me,
That he had bow'd to gold,
And whaen his heart could never be,
His hand had basely sold:
I did a while believe their guile,
But soon I felt and knew,
That Carol's love as he avon above,
As truth itself was true.

More wild and loud the storm has grown,
And darker is the night:
Unmindful of a maiden's moan,
The moon withholds her light.
Oh! what if Carol lose the way,
Oi perish in the flood!
The thoughi forbids my heart to play,
And curdles all my blood!

Look out, ye pitying stars above,
Look out, thou gentle moon!
Give light and guidance to my love,
And bring him to me soon.
Of all my earthly hopes and fears
This night it bears the sum:
But wherefore blind myself with tears?
Oh, surely he will come.

Stunde auf Stunde verging und kein Zeichen von der Ankunft des Geliebten erklang unter Aileens Fenster. Immer wieder schickte sie die alte Dienerin zu der kleinen Pforte, durch welche Carol eingelassen werden sollte; aber Carol kam nicht. Sie betete, daß der Mond durch die Wolken bräche, und als ein Lichtstrahl in die Kammer fiel, glaubte sie ihr Gebet erhört; es war aber der dämmernde Morgen des Hochzeittages.

Zwischen Furcht und Hoffnung verlebte Aileen den Tag, bis die Gäste in der Burg eintrafen und sie sich schmücken mußte zu ihrem Empfange. Obwohl krank im Herzen, war sie doch die Schönste der Schönen. Noch zwei Stunden und sie sollte das bindende Ja aussprechen. Da bat sie den Bräutigam, ihr zu vergönnen, sich in ihrer Kammer auszuruhen, und als sie durch die Halle ging, unterschied sie in der lauten Musik den Ton einer Harfe. Die Weise war ihr fremd, doch machte sie ihr das Herz beben, und der Harfner war ein von der Last der Jahre gebeugter Mann mit schneeweißen Locken. Sie näherte sich ihm, der einsam in einer Ecke saß, und wie leise er auch sang, doch hörte Aileen jede Sylbe von

des Harfners Lied:

Here is thy home to be
Aileen a-Roon?
Or wilt thou go whit me,
Aileen a-Roon?

Far on the mountain side
Wilt thou become my bride?
Or wilt thou here abide,
Aileen a-Roon?

Think of the happy hours,
Aileen a-Roon?
Wait us among the flowers,
Aileen a-Roon:

None whom you here may see
Ever can love like me —
None else would die for thee,
Aileen a-Roon.

Think of my breaking heart,
Aileen a-Roon!
Oh are we thus to part,
Aileen a-Roon?

Here then amid my foes,
Come I my life to close —
Wel come the grave's repose,
Aileen a-Roon!

Blow never fell on me,
Aileen a-Roon,
But was repaid with three,
Aileen a-Roon:

Yet on thy kin my arm
Ne'er shall alight in harm —
Fatal but strong thy charm,
Aileen a-Roon!

Oh think how fond our love,
Aileen a-Roon!
All other loves above,
Aileen a-Roon!

Ne'er did the tribes of air
Number a truer pair —
Oh must I now despair,
Aileen a-Roon!

Mit klopfendem Herzen lauschte Aileen dem Gange, denn in dem Sänger hatte sie Carol erkannt und leicht an ihm vorüberstreifend flüsterte sie: „Dein, nur Dein!" Da griff Carol lauter in die Saiten und sang ihr nach:

And mille failte,
Aileen a-Roon,
And mille failte,
Aileen a-Roon.

Dann, sobald Alle sich entfernt, die ihm zugehört, stand er langsam auf und verließ gesenkten Hauptes die Halle. Schnelle Rosse trugen ihn und Aileen aus dem Bereiche der Kavanaghs und nach kurzem Hader wurde wieder Freundschaft zwischen den Kavanaghs und Donogh More O'Daly. (A. d. Bl. f. lit. U.)

Kleine Zeitung.

Ludwigsburg den 1. Juni. Abermals hat uns ein, gestern hier in Ludwigsburg abgehaltenes, großartiges Liederfest den Beweis geliefert, daß die Liebe zum Gesange und die Gesangesbildung unter unserem Volke im Zunehmen ist, und daß eben die Pflege des Liedes zum schönen, ächt deutschen Vereinigungs- und Gesittungs-Zeichen unter unserem Volke wird, das wirklich, wie sonst nichts, ein zartes Band der Annäherung gegenseitiger Berührung, Werthschätzung und Achtung um die höhern und niederen Stände, um die einfachen Söhne des Dorfes, wie um die vornehmern Städter schlingt. Schon von dieser Seite als ein Förderungsmittel edleren Volkslebens und allgemeiner Volksbildung betrachtet, müssen unsere Liederfeste auch die Scheelsehenden mit sich versöhnen. Vierundsiebenzig angemeldete Sängervereine und Liederkränze mit einer Gesammtzahl von 2300 Sängern sind bei dem Feste erschienen und haben bei den Gesangs-Productionen in der Stadtkirche mitgewirkt. Neben der vom Orchester und dem Ludwigsburger Damenkranz ausgeführten Cantate: Heilig, heilig ist Gott (Text von Niemeyer, Musik und Direktion von Kapellmeister Keller), sind die Choräle: Gott ist getreu! rc. Ein' veste Burg ist unser Gott rc., das Lied: Groß ist der Herr rc., und die Gellertische Hymne: Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre rc., gesungen worden. Die Direktion war Hrn Präc. Kaufmann übertragen. Die Ausführung war wirklich sehr befriedigend, und was der Festredner in der Kirche, Diak. Süskind, von dem Zauber des Liedes, von der Macht des Gesanges, seiner allverständlichen Sprache für jedes Gemüth, und von der Würde und Weihe desselben, besonders wenn es in den Dienst des Heiligen tritt, beifallwürdig gesprochen, fand man zuvor und nachher durch die That bestätigt, da die Töne der obgenannten Lieder, von 2000 kräftigen Männerstimmen harmonisch vorgetragen, tief ergreifend zu den Ohren der in der Kirche anwesenden und die Kirche umstehenden Zuhörer drangen. Die Gellertische Hymne besonders machte den ungetheiltesten Eindruck. Der Festzug aller dieser Sänger hatte sich in den Alleen gegen das Stuttgarter Thor unter mancherlei freiem Wechselgesange geordnet und zog zwischen 9 und 10 Uhr durch die Poststraße, mit einer Wendung durch die Lindenstraße über den Markt, der einfach schön dekorirten Kirche zu. Einen lieblichen und mannigfaltigen Anblick gewährte die über den Reihen der, unter Vortritt des Heidelberger Liederkranzes, einherziehenden städtischen und ländlichen Sänger entfaltete Pracht der Fahnen — zum Theil ausgezeichnete Prachtwerke, und die letzte, die Ludwigsburger Festfahne mit dem Abbild der dortigen Kirche, eine Spende von Frauenhand! Besondere Aufmerksamkeit erregten durch ihre durchaus gleichförmige, jungen Männern gefällig kleidende, Volkstracht (weißleinene Röcke, scharlachenthes Brusttuch und Pelzkappe mit grünem Eichenlaub) die vierzig Sänger von Schönaich. Kaum vermochte das Schiff der Kirche, in welchem kein Räumlein übrig blieb, die Zahl der Sänger zu fassen. Nach dem Gesang in der Kirche wurde auf dem Markt ein Lied: Von Glaube, Liebe und Hoffnung, und der Schweizer Sänger-Gruß von Krüsi: Herzlich willkommen ihr singenden Brüder! gesungen, und den Schluß machte, volltönig und Jedermann willkommen, das Lied des Vaterlandes: Heil unserm König, Heil! — und während dessen bildeten die mit den Fahnen zurückgetretenen Träger, nebeneinanderstehend, mit den wehenden Fahnen eine bunte Scenerie im Hintergrunde. Die Arkaden und Wohnungen am den geräumigen Marktplatz waren festlich mit Laubgewinden und Birken geschmückt, und die Stadtbewohner hatten nichts versäumt, die Fronte ihrer Häuser geschmackvoll mit Blumen, Laubwerk, Moosgewinden, Inschriften, — die Gewerbsleute mit finnreich zu symbolischen Figuren geordneten Kunstgegenständen und farbigen Tuchdraperien auszuzieren. Hübsch war das Ehrenportal vor der Kanne mit Inschrift. Vor dem Kaufmann Lotterschen Hause war Schillers Büste unter angemessenen Umgebungen aufgestellt. Vor allen aber wurde die Verzierung des Körnerschen Hauses bewundert: zwei sprengende Fontainen von einem, von grünen Säulen getragenen, Balkon. Der Nachmittag vereinigte, nach einem erfrischenden Regengusse, die Liederkränze und der Fremden und Einheimischen eine zahllose Menge in dem Salon, einem schattigen Lustgehölze auf der höchsten südlichen Höhe der Stadt mit reizender Aussicht auf die Gegend von Waiblingen, Cannstadt, Stuttgart und auf das ferne Alpgebirge. In der That kaum wird eine Stadt des Vaterlandes für die Feier eines solchen Festes eigenthümlicher geeignet seyn und sowohl für die Festzüge, als für die Vereinigung und den Wettgesang im Freien passendere, schöner gelegene und weitere Räume und Lokalitäten bieten, als Ludwigsburg! Darum wie die Stadtthore den Ankommenden mit würdigem Schmuck das Willkomm entgegenriefen, grüßten sie die Abgehenden mit der Inschrift von innen: Auf Wiedersehen! Von den Worten der Weihe endlich, womit Ludwigsburgs Frauen die neue Festfahne (mit dem Bilde der Stadtkirche) übergaben, eignen sich hieher als vielfach beziehungsreich folgende:

Des Tempels Abbild glänzt zu Euch hernieder,
Der Andacht Heiligthum — ein Gotteshaus!
So weihet ihm denn Eure Erstlingslieder,
Das Heilige geht überall voraus!
Und daß des Sängers Werk ihm wohl gedeihe,
Bedarf es eben einer solchen Weihe!

Miscelle.

(Personalien.) Henselt ist zum Lehrer der Großfürstin Helena Pawlowna K. H. in Petersburg ernannt worden. — Die ausgezeichnete Altistin Caroline Botgorschek, welche längere Zeit auf der Dresdener Bühne excellirte, hat das Theater verlassen und sich nach Paris an den Maler Léon Feuchère verheirathet. — Der 20jährige talentvolle Componist Maczezek ist zum Capellmeister in Agram ernannt worden, und schreibt zugleich an einer neuen Oper, deren Gegenstand dem Nibelungenlied entlehnt wurde. — Der bisherige Musikdirektor am Warschauer Theater Kurpinsky hat diese seine Stelle niedergelegt, und zu seinem Nachfolger ist der als Componist von Lokalpossen bekannte Nidecke ernannt worden. — Der Bibliothekar des Pariser Conservatoriums Bottée de Toulmon, Beriot, Halevy, W. A. Mozart (Sohn), Marschner und Spontini sind von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates zu Wien zu Ehrenmitgliedern ernannt worden. —

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.


Abonnement
bei
allen Postämtern
Buch und Musikalien
Handlungen
Deutschlands und
des Auslandes.

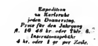
Jahrbücher

des

deutschen National-Vereins

für

Musik und ihre Wissenschaft.


Expedition
in Karlsruhe
jeden Donnerstag.
Preis für den Jahrgang
fl. 10 48 kr. oder Thlr. 6.
Insertionsgebühr
4 kr. oder 1 gr. per Zeile.

Dritter Jahrgang. **Nr. 26.** **1. Juli 1841.**

Einfluß der Tonkunst auf Menschenbildung
und
Anwendung derselben bei der Erziehung.

(Fortsetzung.)

Soll Etwas in das Leben eines ganzen Volkes Eingreifendes gebildet und gefördert werden, so ist jederzeit der Anfang damit zu machen bei der Jugend, welche, allen Eindrücken am offensten, diejenigen, welche sie empfangen hat, zum Charakter der künftigen Generation erhebt. Daher muß, wenn die Musik besser und fähig werden soll, auf das geistige Leben der Menschen heilsam einzuwirken, auch der Grund dazu bei der Bildung der Jugend gelegt werden. Es versteht sich aber von selbst, daß bei'm Unterricht darin nach den Grundsätzen der allgemeinen Methodik kein Lehrgegenstand nur flüchtig, unbestimmt und leicht genommen, oder gar übersprungen werde; daß die Kunst dem Schüler nie dargestellt werden darf als Mittel zur Erreichung äußerer, sinnlicher Zwecke, am allerwenigsten aber als Prunkmittel zur Befriedigung der Eitelkeit. Das Kind braucht beim Anfange seines Musikunterrichts gar keinen Grund zu wissen, warum es Musik lerne, als den einfachen Willen der Eltern und Lehrer, daß eben gelernt werden soll. Wird dieser Unterricht dann nur im richtigen Sinne, mit Liebe und so ertheilt, daß sich bald das Angenehme der Sache für den Schüler herausstellt, so offenbart sich die Bedeutung des Gelernten sicher schon von selbst. Damit aber diese Offenbarung erleichtert werde, sollte man darauf dringen, daß durchaus kein musikalischer Unterricht anders als mit Unterricht im Gesange eröffnet werde, wenn nicht etwa ein physisches Hinderniß von Seite des Schülers dies unmöglich macht. Dann wird es nimmermehr möglich seyn, eine Musik anders zu geben und zu hören, als mit steter Beziehung auf die innige Seelensprache des Gesanges, nicht möglich, eine Musik schön zu finden, die es mit Nichts als mit den äußern Sinnen, oder gar mit sogenannten musikalischen Teufelskünsten zu thun hat. Eine gut geleitete Gesangübung ist ganz besonders dazu geeignet, ohne alle sonstige äußere Beihülfe ein ziemlich klares Bewußtseyn von der Natur und den charakteristischen Verschiedenheiten der Töne, richtige und aufklärende Begriffe von ihren gegenseitigen Verhältnissen und Beziehungen in uns zu wecken, die uns fähig machen, jede Musik sowohl in melodischer als harmonischer Hinsicht auf eine Art aufzufassen und zu beurtheilen, wie es der bloße Instrumentist nie vermag. Dieser denkt bei seinem Spiele weit weniger an die Töne und ihre Verhältnisse, als an die Tasten, Griffe u. s. w., und es kann Einer Jahre lang ein Instrument spielen, ohne dadurch fähig zu werden, eine Musik blos durch das Gehör zu verstehen. Er hört und fühlt wohl, ob und in welchem Grade die Töne rauh oder sanft, schwach oder stark *rc.* sind, aber ihren innern Sinn und Zusammenhang begreift er nicht so leicht, als der Sänger, weil er nicht im Stande ist, Töne und Tonreihen nach ihren Verhältnissen und Verbindungen sich deutlich zu denken, und sie in ihrer Folge so zusammenzuhalten, wie man eine ganze Reihe einzelner Worte zusammenhalten muß, um eine Rede zu verstehen; dazu würde ihm aber eine zweckmäßige Uebung im Gesange ganz gewiß verholfen haben, und es unterliegt keinem Zweifel, daß die Gesangkunst als die beste, wo nicht nothwendige Vorschule für jeden Instrumentisten anzuerkennen sey, der sich eine etwas tiefere Einsicht in das Wesen der Tonkunst anzueignen und damit zugleich einen desto höhern Kunstgenuß zu bereiten wünscht, was wir doch bei Jedem voraussetzen dürfen, der dieses höhere Kunstinteresse kennt, oder kennen will, und sich nicht etwa damit begnügt, sich und Andern, wenn auch ohne alle Hindeutung auf eine geistige Theilnahme, irgend Etwas vorzuleiern. Daß so viele Personen, die in ihrer Jugend Clavier, Violin, Flöte, oder was immer für ein Instrument spielen gelernt haben, doch nicht im Stande sind, über den innern Werth eines Tonstückes, über den richtigen und beseelten Vortrag desselben, überhaupt über musikalische Gegenstände und Erscheinungen ein gründliches Urtheil zu fällen, kömmt, abgesehen von dem Mangel an allgemeiner, jedem Künstler unentbehrlicher Vorbildung, großentheils daher, daß sie in ihrer Jugend nicht singen gelernt haben. Wie Viel den alten Tonlehrern die Gesangkunst schon in d i e s e r Hinsicht gegolten habe, beweist die bei ihnen allgemein herrschende Meinung, Niemand könne gut spielen, der nicht gut singen gelernt habe. „Tanto perfectior organicus est musicus, quanto plura in vocali perfecit spatia" sagt Lipsius in seiner disputatio de musica.

Ganz besonders aber und in das gesammte Volksleben eingreifend bewährt sich die Gemeinnützigkeit des Gesangunterrichts alsdann, wenn er als anerkanntes Bildungs-

mittel für die Jugend (wenn auch nur in negativer Beziehung, wie man es häufig nehmen will) in den öffentlichen Schulen angeordnet und zweckmäßig betrieben wird. Dabei müßte nun auf Mehreres Rücksicht genommen werden. Die Wahl der Lieder z. B., die man Anfangs die Kinder singen ließe, müßte mit der größten Sorgfalt getroffen werden: sie müßten jedes einen bestimmten, dem Jugendleben angemessenen Charakter tragen und klar aussprechen. Von diesen müßte man übergehen zu Choralmelodien, welche, da doch unsere (die moderne) Musik, wie überhaupt unsere moderne Kunst, von unserer Religion ausgegangen ist, und die religiöse Musik die eigentliche Grundlage jeder musikalischen Bildung (wenigstens jeder höhern) seyn sollte, vor allen andern Musikgattungen dazu geeignet sind, den ächten Sinn und Geschmack für das wahrhaft Schöne in der Tonkunst in der jugendlichen Brust zu wecken und zu erhöhen u. s. w. Nicht allein daß auf diese Art die religiösen Gefühle in den jugendlichen Gemüthern vorzüglich geweckt und gehoben werden, auch für unsere Kirchenmusik (in der Kirche aufgeführt) und deren Verbesserung müßte solcher allgemeiner Gesangunterricht Folgen herbeiführen, die vielleicht Viele nicht erwarten. Für die Gemeinnützigkeit dieses Unterrichts in den Schulen spricht der Erfahrungssatz, daß, Wer in der Kirche seinen Choral rein und richtig mitsingen kann, schon dadurch allein mehr Interesse für den Gottesdienst gewinnt. Le Beuf macht in seiner Abhandlung über den Kirchengesang die richtige Bemerkung, daß alle Kinder von Natur aus gerne in die Kirche gehen, daß sie aber mit den zunehmenden Jahren diese Neigung verlieren, wenn sie nicht singen gelernt haben. Durch diesen allgemeinen Unterricht im Gesange würde unfehlbar die Möglichkeit herbeigeführt, auch in solchen Kirchen, denen es an hinreichender Dotation für eine Musik fehlt, durch den gefälligen Beitritt fähiger Dilettanten zahlreichere und bessere Chöre herzustellen. Welcher gesittete Jüngling wird nicht mit Vergnügen zur Verschönerung des öffentlichen Gottesdienstes durch seine musikalische Leistung beitragen, wenn er in der Schule so Viel gelernt hat, als hierzu erforderlich ist?

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Breslau bei C. Cranz: Vier Orgelstücke, componirt und seinen Freunden Fr. Kr. Kühmstedt &c. und J. F. Spandow &c. gewidmet von Adolph Hesse &c. Op. 63. Pr. 18 ggr.

Neuester Zeit sind Referent wenige Orgelcompositionen zur Hand gekommen, welche ihm so sehr denn vorliegende der Empfehlung und Verbreitung würdig geschienen. So wenig kunstreich sie auf den ersten Anblick zu seyn scheinen, hat Hr. Hesse gleichwohl eine bedeutende intensive Kraft in den vier Stücken entwickelt, und wir möchten wünschen, daß alle jüngeren Orgelspieler dieselben fleißig übten und studirten, indem, ist ihr Beruf und die Würde ihres Instruments ihnen werth, das Streben, denselben zu folgen, eine erhebliche Förderung dadurch erhalten muß, da in Wahrheit die Compositionen beiden eben so wohl entsprechen, als sie nach Außen das zweckmäßigste Mittel technischer Uebung abgeben. Auf dem Titel ist das erste der Stücke als „figurirter Choral" bezeichnet, in Wahrheit aber ist es nur ein höchst originelles, kunsttiefes Vorspiel zu dem Chorale „Es ist das Heil uns kommen her", das sein belebendes Motiv, welches zuletzt, nach kurzer Einleitung, auch zu einem Fugenthema sich aufwirft, aus dem ersten Einschnitte der Melodie selbst genommen hat. Die Fuge ist eine sog. Quartenfuge, welche oft aber ihre Stimmen austauscht und endlich im majestätischen Orgelpunkte schließt. Das zweite Stück bildet ein gefällig gehaltenes Trio für zwei Manuale und Pedal, in welchem dem Geschmacke des Spielers eben so viel Raum hinsichtlich der passenden, wirksamsten Registrirung gelassen, als Gelegenheit zu geschicktem Pedalspiel gegeben wird, das durchgehends obligat erscheint, wie überhaupt die Composition streng bei dem Begriffe eines eigentlichen Trio stehen bleibt, was um des Studiums und Vorbildes willen eben so sehr gerühmt werden muß als die Reinheit des Satzes, deren überhaupt in diesen Compositionen der Verfasser sich ausgezeichneter Weise bestrebt. Die ungefähr in der Mitte des Stücks häufiger vorkommenden und schnell wechselnden Modulationen könnten den strengen Orgelspieler unangenehm berühren, wenn sie an sich nicht mit so viel natürlicher Leichtigkeit und überhaupt dem ganzen gefälligen Charakter des Stücks gemäß vollbracht worden wären. Das dritte Stück ist eine in Rinkscher Manier gehaltene figurirte Bearbeitung des Chorals „Freu dich sehr o meine Seele", welcher zunächst der einfache Choral selbst voran geht, und wobei dann der Cantus firmus unter Sopran und Tenor wechselt, jedoch stets auf dem Hauptwerke vorgetragen werden soll. Die der Bearbeitung eingewebten Zwischenspiele, welche die einzelnen Zeilabschnitte des Cantus firmus so schön verbinden, können als Muster für dergleichen Zwischensätze auch bei einfachem Spiel gelten. Das vierte Stück endlich ist ein allgemein gehaltenes Präludium mit angehängter, tüchtig gearbeiteter, markiger Fuge (G-moll), wobei ebenfalls das Pedal meist obligat erscheint. Merkwürdig ist die Verschiedenheit, in welcher der Charakter dieser Nummer zu dem der vorhergehenden Stücke tritt. Alle vorher so höchst anziehende Popularität hört auf einmal auf, und mit Bachscher Majestät, Händelscher Größe und Breite, kolossaler Kraft tritt das Werk uns entgegen. Zeugt dies einerseits von achtungswerther Vielseitigkeit des Componisten, so muß es anderseits zu eben so großer Bewunderung der Kraft seines Geistes wie seiner technischen Gewandtheit hinreißen, zumal die Fuge nicht allein glücklich und tief erfunden, sondern mit eben so viel Energie und organischer Belebtheit auch durchgeführt worden ist. Ref. wiederholt sein zu Anfang schon ausgesprochenes Gesammt-Urtheil. K — r.

Ebendaselbst: Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, komponirt und Herrn Musik-

direktor Mosevius hochachtungsvoll zugeeignet von Fr. Curschmann. Op. 26. Pr. 20 ggr.

Unbedingt gehört Hr. Curschmann unter den lebenden Lieder-Componisten zu den glücklicheren und talentvolleren. Auch diese sechs Gesänge geben einen zuverlässigen Beweis davon. Es scheint eine Eigenthümlichkeit des Sängers, möglichst den Totaleindruck des ganzen Gedichts mit dem einzelnen des Gedankensinns zu verbinden. Irren wir uns darin nicht, so hat allerdings er sich eine schwere Aufgabe gestellt, die ihm namentlich in der Textwahl viel Vorsicht gebieten muß, so gewiß in eben solcher Verknüpfung die ganze Größe eines Lieder-Componisten sich zeigen kann. Richtig, ausdrucksvoll deklamiren erfordert schon Ueberlegung und Gefühl; die Gefühlssituation, welche einem Gedichte unterliegt, erfassen und in tönendem Bilde zur Anschauung dann bringen will Lebendigkeit der Fantasie und wahrhaft eigenes poetisches Talent; in Beidem zugleich aber Vollendetes geben, heißt das Höchste leisten, was von einem lyrischen Vokal-Componisten verlangt werden kann. Wir wollen nicht sagen, daß Hrn. Curschmann immer dies gelingt, aber häufig doch, und so jedenfalls hier im ersten Gesange (Gedicht von Hoffmann von Fallersleben „Erscheine noch einmal" rc.), in dem wirklich mit kindlicher Naivität, Unschuld und Grazie gesungenen „Kinderliede von den grünen Sommervögeln" (von Rückert), und in dem „Morgengebete" (von Eichendorff), das, gut vorgetragen, von ergreifender Wirkung seyn muß und vielleicht nur den Namen Schubert zu tragen brauchte, um als klassisches Lied in der öffentlichen Meinung sofort zu gelten. Das Herders „Cid" entlehnte Duett (Nr. 5) „In der stillen Mitternacht" (für Tenor oder Bariton und Sopran) scheint uns dagegen zu viel bloßer Deklamation zu enthalten. Dem Rhetor ward das Wort gelassen, aber ohne dem Musiker, dem Lyriker auch sein Recht zu geben, und wo dieser solches anzusprechen scheint, macht sofort jener von der ertheilten Erlaubniß Gebrauch. Selbst der originelle Durschluß des Mollsatzes (D) will dies beweisen. Gelungener wäre wieder das folgende Morgenlied (Nr. 6), das der Componist für drei Soprane setzte, wenn er nur den Stimmen selbst nicht ein Bereich hier angewiesen hätte, das schwerlich eine volle Wirkung erzielen läßt. Zwei Oktaven gleicher Kraft reichen kaum dazu aus. Und das Lied „die schöne Marie" endlich (Nr. 2 von Hoffmann von Fallersleben) — trugen die ungeraden Rhythmen in den einzelnen Absätzen die Schuld oder was sonst? — zu guter Stunde hat der Componist es schwerlich geschrieben, oder war es einer der Texte, welche das Ziel, das — wie vorhin bemerkt — der Componist sich vorgesetzt zu haben scheint, so schwer erreichen lassen? Der idyllische Hauch, der über dem Ganzen weht, fordert lauterste Natürlichkeit zwar, aber diese muß auch nicht blos in dem Einzelnen der Weise, sondern im Ganzen, in dem großen Rhythmus des Tonsatzes sich aussprechen. Vielleicht daß der Componist selbst dem Liede noch einmal seine Aufmerksamkeit schenkt, und durch Zusammenziehung mehrerer Strophen einen festern Charakter ihm zu geben strebt. In solcher Zusammenziehung nämlich scheint uns allein die Möglichkeit gelungener Composition dieses Gedichtes zu liegen.

H — r.

Ebendaselbst: ***Fantaisie brillante pour le Pianoforte sur des airs polonais nationaux***, composée et dediée a Madame Antoinette de Kalkstein par ***Charles Schnabel***. Oeuv. 19. Pr. 16 ggr.

Der Verfasser ist — wenn ich nicht irre — ein Sohn des 1831 verstorbenen würdigen Breslauer Domcapellmeisters rc. J. Schnabel: von Herzen wünsche ich, daß er dessen Talent geerbt, unter dessen Leitung auch noch seine Studien gemacht und nun den festen Willen hat, keinen andern als den von daher ihm gezeigten Weg zu wandeln; alsdann — dürfen wir große Hoffnungen auf seine Thätigkeit setzen. Daß die Composition, die er hier zu besprechen uns gegeben, jede solche Meinung abschnitte, will und kann ich nicht wohl sagen, aber daß sie auch nur eine von den letztern schon erfüllte, vermag die Aufrichtigkeit wieder nicht zu gestehen. In einer musikalisch bessern als der neuesten Clavierschule muß der Verfasser noch erzogen worden seyn, — so viel legt die (sog.) Fantasie aufs unzweideutigste an den Tag; aber es herrscht doch auch noch ein Mangel an lauterem künstlerischem Bewußtseyn, ich will damit sagen: ein Mangel des Bewußtseyns der Aufgabe, des Wollens und der Mittel und Wege des Vollbringens darin, daß als eigentliches, wirkliches Kunstwerk ich dieselbe nur bedingungsweise gelten lassen möchte. Die Fantasie, die nebenbei Hr. Schnabel auch Salut à Pluskowesy betitelt, wovon das Warum? aber wohl ihm allein nur kein Räthsel mehr seyn dürfte, ist ein recht brillanter Claviersatz, der keinerlei Extravaganzen sich zu Schulden kommen läßt, wie wir sie sonst wohl heutzutage dem Instrumente zugemuthet finden müssen, und der auch Geschmack und Kenntniß der Effekte des Claviers verräth, aber dem an eigentlicher Poesie, an dem Was und Wie musikalischer Produktion es gleichwohl noch gebricht. Außer einer kurzen pomphaften Einleitung besteht sie aus zwei Sätzen, deren erster „Polonaise du trois Mai" und deren zweiter „Mazurek Dambrowski" überschrieben ist. Es rührt dies wohl von den „polnischen Nationalmelodien" her, über welche die Fantasie geschrieben wurde, und sonach wäre diese im Grunde nur eine aus zwei großen Variationen über zwei verschiedene Melodieen zusammengesetzte Composition. Nun dann verliert die eigentliche Kunst von selbst jedes kritische Recht daran, und der Salon oder die Uebung mögen sagen, ob sie Gewinn von der Arbeit ziehen. Ich glaube, daß eine Frage dahin mit Ja beantwortet wird, da der Unterhaltung immer ein gefälliger Zuwachs dadurch wurde, und auch die bloße Uebung immer einen ziemlichen Gewinn an Fingerfertigkeit, vorzüglich aber an Ausdauer daraus zu ziehen vermag, indem die Passagen in fast ununterbrochener Kette sich aneinanderreihen, so sehr, daß kaum am Schlusse des ersten Satzes dem Spieler ein freier Athemzug gestattet wird, denn die Fermate auf der Dominante gestattet nicht so späten Fortschritt.

Berlin bei Bote und Bock: *Caprice pour le Pianoforte*, composé par *Fr. Ed. Wilsing*. Op. 6. Pr. 1/2 Rthlr.

Sinnvoller denn vorhin angezeigte ist diese Composition, obschon auch sie (streng genommen) nur einen praktischen, nämlich den Zweck der Uebung, der technischen Gewandtheit verfolgt. Doch ist es keine bloße Buchstabirtafel der Clavierspielkunst mehr, sondern eine wirkliche Leseübung, in welcher dem Spielenden zugleich recht artige, ja hin und wieder selbst geiststärkende und geisterweckende Gedanken in zusammenhängender Rede geboten werden. Es läßt uns dies eine gute Meinung von der Bildung und dem Talente des Hrn. Wilsing fassen, so jung derselbe seiner Opuszahl nach zu seyn scheint. Die Composition steht mit geringen modulatorischen Unterbrechungen in E-dur. Nichts Krankhaftes neuester Romantik athmet sie, und dennoch scheint sie auf alle Forderungen Rücksicht zu nehmen, welche die neueste Zeit an einen jetzigen Clavierspieler zu stellen sich berechtigt glaubt, und wenn auf den vollen harmonischen Charakter des Instruments für eine gefällige, wirkungsvolle Weise noch baut, so waltet jener doch in allen seinen Richtungen vor. Die Uebung dieser Caprice muß den Mechanismus in all' seinen Theilen und Verbindungen stärken; gewährt sie dabei auch noch eine wirklich musikalisch bildende Unterhaltung, so ist ihre Empfehlung eine Pflicht, die unsere Kritik auch auf dem Standpunkte, den gegenüber einer „Caprice" sie einnimmt, zu erfüllen hat, und welcher damit sie denn auch bereitwilligst nachkommt.

Notizen. In der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung zu Berlin erschien ein schön gedruckter Clavierauszug der Oper „die Favoritin" von Donizetti, mit deutschem und französischem Texte, welchen ersteren Dr. Spazier besorgte. Der Preis ist 6 1/4 Rthlr. oder 11 fl. 30 kr. rhein. Eine kritische Anzeige der Oper lieferten unsere Jahrbücher gleich nach ihrer ersten Aufführung zu Paris. S. Jahrg. 1840 pag. 410.

Baron Friedrich von Drieberg gab bei Trautwein in Berlin kürzlich heraus: „Die Griechische Musik auf ihre Grundgesetze zurückgeführt" (in 4). Es ist dies, wie auch der Verf. auf dem Titel bemerkt, eigentlich nur eine in „drei Büchern" abgehandelte Antikritik, in welcher jener nicht blos die Angriffe, denen sein früher erschienenes System der griechischen Musik von verschiedenen Seiten her ausgesetzt seyn sollte, auf das entschiedenste zurückweist, sondern die gegnerischen Irrthümer auch wie die Richtigkeit seiner Ansichten durch viele neue Forschungen und umständliche literar-historische Dokumentirungen darzuthun sich bemüht. Der Gegenstand erfordert tiefe Durcharbeitung: wir werden später wieder darauf zurückkommen, wollten jedoch nicht unterlassen, schon jetzt die Interessenten auf die Schrift aufmerksam zu machen, deren gründliche und populäre Sprache — vorausbemerkt — leicht der Ueberzeugung oder doch Bestechung fähig seyn dürfte.

Correspondenz.

Oldenburg im Mai 1841.

(Schluß.)

Fünftes Abonnements-Concert. Dieses brachte uns Nr. 1. die reizende Ouverture zur Oper Jessonda, die eine magische Wirkung auf das Publikum hervorbrachte und exquisit aufgeführt wurde, wobei wir namentlich der Posaunen ganz besonders rühmend erwähnen müssen, obgleich allen Mitwirkenden dankbare Anerkennung gebührt.

Nr. 2. Ein Clarinetten-Concertino von Trautwein, welches als Composition nicht ansprach; desto mehr aber dessen trefflicher Bläser, Hr. Köhn, der für unser Orchester gewonnen ist. Es ist ein talentvoller Künstler. Sein Ton schön, seine Fertigkeit ausgezeichnet, sein Vortrag seelenvoll und feurig.

Nr. 3. Der „Wandrer" von Proch, ein durchcomponirtes Lied mit obligatem Violoncell. Die Vortragenden waren Hr. Kammermusikus Grosse und Hr. Tietze, Mitglied des hiesigen Theaters. Beide trugen das Lied sehr hübsch vor. Was Hrn. Tietze anlangt, so kann auch er einst Ausgezeichnetes leisten, wenn er seine bildsame, schöne Stimme gehörig ausbildet. Der rühmliche Anfang dazu ist bereits gemacht. — Das Lied selber ist den Lesern genugsam bekannt.

Nr. 4. Beethovens seelenvolles Violinconcert, vorgetragen vom Hrn. Hofkapellmeister Pott mit wohldurchdachter und geistvoll gearbeiteter Cadenz, die der genialen Composition völlig entsprach und sich wie Epheu an eine Eiche schmiegt. Gewißlich eine schwierige Aufgabe, die Hr. Pott glücklich gelöst hat und wofür ihm vom Publikum reichlicher Beifall wurde. Die Composition steht unter der Elite exquisiter Violinconcerte in der vordersten Reihe. Möchten doch unsere jungen Componisten sich dieses ächtpoetische Leben zum Muster nehmen! Die meisten aber sind und haben flatternde Schmetterlingsnaturen. Dank dem Vortragenden für die schöne Gabe.

Nr. 5. Schuberts C-dur-Symphonie. Die Aufführung war ganz vortrefflich. Doch fand sich mancher Gegner der Composition. Wie kommt das? Das rührt von ihrer Form her, die nach meinem Dafürhalten doch nicht so ist, wie sie seyn sollte. Das Werk ist zwar reich, ja überreich an Instrumentaleffekten. Aber gerade dieser Ueberreichthum ist einer seiner größten Mängel. Auch da gilt das alte Ne quid nimis! Dazu kommt, daß der Componist von der einmal gefaßten Idee sich nie trennen kann, ja er gefällt sich so sehr darin, daß er zuletzt den Hörer ermüdet. Unverkennbar hat sich allerdings der Componist den Koryphäen Beethoven zum Muster genommen; nur ist er über die Gränze des Schönen — möchte ich behaupten — hinausgegangen sowohl hinsichts der Anlage als der Ausführung. Zuweilen tauchen hie und da, wenn auch nur selten, kleine Tonfiguren von Beethoven auf, die er sich aber so zu eigen gemacht hat, daß man sich Dergleichen wohl gefallen lassen kann. Bei alle Dem bereitete mir das Werk, als welches und weil es überdies so trefflich exekutirt wurde, große Freude.

Am 12. März 1841 veranstaltete Hr. Kapellmeister Pott zum Besten der hiesigen Kinderbewahranstalt ein überaus glänzendes Concert, wohl das glänzendste und frequenteste, welches wir je hier erlebten; denn nicht allein war die Zahl der resp. Mitwirkenden größer, denn je bei einem Concerte, sondern auch die Wahl der Tondichtungen und ihre Ausführung waren überaus herrlich; nur hätten wir das Eine noch sehr gewünscht, daß auch Hr. Pott uns durch sein Spiel erfreut haben möchte.

Den Anfang machte Mendelssohns Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt", deren Ausführung durch Zartheit und Anmuth, durch Kraft und Würde sich auszeichnete. Dann folgte

Nr. 2. ein Clarinetten-Concert von Maurer, vorgetragen vom Hrn. Kapellmusikus Köhne. Das Concert ist wahrlich glücklich erfunden und schön gehalten. Hr Köhne trug es zu allgemeinem, freudigem Beifalle vor; und diese Anerkennung war eine gerechte. Alsdann folgten

Nr. 3. Henselts Variationen über ein Thema aus dem „Liebestrank", vorgetragen von einer hiesigen Dilettantin, einer geborenen Wienerin. In Wahrheit! Nie hörte ich ein seelenvolleres, prächtigeres, vollendeteres Clavierspiel. Nicht Dilettantismus kann das Spiel heißen, es ist Meisterschaft in höchster Potenz. Nicht nur besitzt die geschätzte Dame alle technischen Eigenschaften großer Virtuosität; sondern sie vereint auch damit eine Wärme, Gediegenheit und Eleganz des Vortrags, daß ich von dem Spiel wie bezaubert war. Schade, daß solcher Genuß uns so selten zu Theil wird, indem die verehrte Dilettantin nur dann, wenn die Einnahme mildthätigen Zwecken gewidmet ist, ihr meisterhaftes Clavierspiel zu bewundern uns Gelegenheit giebt; aber um so mehr müssen wir dann mit Dank Solches erkennen. Was die großartige Composition Henselts anlangt, so hat sie in ihrer Gattung vielleicht auch ihres Gleichen nicht aufzuweisen. — Nach diesem Kunstgenuß erfolgte auf vorheriges vielseitiges Begehren

Nr. 4. Beckers Rheinlied, componirt vom Hofkapellmeister Pott (s. oben), welches sich aufs Neue als ächtdeutsches und originelles bewährte und wiederum da capo verlangt ward.

Den 2. Theil des Concerts bildete Beethovens 9te Symphonie mit dem Chor. Mit welch einer freudigen Sehnsucht sah ich der Aufführung entgegen! Bislang hatte ich nur die 3ersten Sätze mit immer steigendem Enthusiasmus gehört; und so viel auch gegen die Symphonie geschrieben ist, so konnte ich doch nie die Ueberzeugung aufgeben, daß das Finale mit Chor etwas Außerordentliches seyn müsse. Im superlativischen Grade waren darum meine Erwartungen gespannt; aber dennoch wurden meine Erwartungen noch überflügelt und wonnetrunken ward meine Seele. Diese Sensation war eine ungetheilte, ja eine solche, wie sie bis dato unerhört war. Wahrlich! auch meisterhaft war die Ausführung. Gleichwohl ist das Kunstwerk nicht nur Eins der erhabensten und prachtvollsten, sondern auch eins der allerschwierigsten, die ich wenigstens kenne. Nicht nur sind den Instrumenten — ich möchte fast sagen mit kecker Zuversicht und arger Zumuthung — Schwierigkeiten über Schwierigkeiten aufgebürdet; sondern auch namentlich dem Chor. Darin gerade liegts, daß die Aufführung jenes Tonwerks gewöhnlich scheitert; aber statt dessen ist auf Gerathewohl der Mangel des Erfolges oder das Mißlingen gewöhnlich auf die Composition geschoben worden, worin man den Manen des verklärten Verfassers direkt Unrecht thut. Heute sahen und hörten wir, daß man absoluter und siegreicher Herr des Tonwerks und seiner Schwierigkeiten werden könne, wenn es nur an dem sichern Führer nicht fehlt. Die Ausführung war sicher und correkt, präcis und ausdrucksvoll, kräftig und ergreifend. Nicht können wir uns entbrechen, zu bemerken, daß wir hier abermals Gelegenheit hatten, das Direktionstalent unsers Hofkapellmeisters als ein außerordentliches und eminentes zu bezeichnen. Die umfangreiche Erfahrung und vielseitige Routine, so wie die Umsicht und Sicherheit, mit der er dirigirt, in specie aber auch sein intuitives Eingehen in den innersten, verborgensten Schacht des Tonwerks, sein Forschen, Ergründen, Ergreifen des Schönen, die selbstständige Verarbeitung, Aneignung des Gefundenen und Erforschten, so wie endlich die unermüdete, rastlose Durcharbeitung und Einübung desselben mit seiner Kapelle, kurz das unbedingte Hingeben seines ganzen Ich's an und in das gesammte Tonwerk und dessen Studium für die und mit der Kapelle, — alle Das sind Eigenschaften bei dem Manne, die öffentliche, allgemeine Anerkennung verdienen. Obgleich er daher allerdings wohl gar manche Adversarios et Opponentes et Comp. zählen mag, so läßt man dem Ehrenmanne doch gewißlich auch von dieser Seite alle Gerechtigkeit wiederfahren.

Die Ausführenden waren außer den Mitgliedern der Hofkapelle Dilettanten. Namhaft möchten wir indeß in Betreff der vortrefflich vorgetragenen Soli's erwähnen ein Frl. Cohn, des Hrn. Kapellmeisters Schülerin, mit einer sehr schönen Altstimme; sodann Hrn Häser, Mitglied des hiesigen Theaters (Sohn des rühmlichst bekannten Componisten und Musikdirektors Häser in Weimar), der die Baß-Parthie, endlich Hrn. Weitgaß, der die Tenor-Parthie sang. Das Concert hatte im geräumigen Theater statt und alle Plätze hatten gleiche Preise; gleichwohl war Alles besetzt. —

Nächst diesem Concerte gab hier ein Hr. Prof. Dr. Jülich aus Hamburg, Direktor und Lehrer des dasigen Blindeninstituts, eine musikalische Abendunterhaltung mit 4 jungen Blinden, von denen 2 junge Mädchen sangen und eine dritte Clavier spielte. Der 4te, ein Knabe, deklamirte. Die beiden jungen Sängerinnen leisteten schon recht Rühmliches; namentlich erfreute uns der Vortrag der großen Arie aus dem Freischütz, die sehr brav ausgeführt ward. Bei der jungen Clavierspielerin müssen wir die Sicherheit bewundern. Der Knabe deklamirte einige sehr launige Gedichte auf höchst naive Weise, die sehr ansprachen.

Der 26. März brachte uns Potts

Sechstes Abonnements-Concert. Es begann mit Berlioz' Ouverture zur Tragödie „König Lear". Die Ausführung excellirte und das Gaudium war groß.

Alles, was wir bislang von diesem Componisten hörten, gefiel uns nicht in solchem Maaße, wie diese Ouverture; sie ist wirklich reich an schönen Gedanken und überraschenden Instrumentaleffekten. Hierauf folgten Contrabaß-Variationen von Meyer, eine nicht sehr geistreiche, vielmehr in dem Betracht mittelmäßige, aber doch ansprechende Composition, die ihre Schwierigkeiten hat. Vorgetragen ward sie von unserm trefflichen Contrabaßmeister Kammermusikus Laue auf meisterliche Weise. Ich bin eben kein sonderlicher Freund von Soli's auf dem Contrabaß, und diese Antipathie theilen gewiß mit mir die Meisten. Allein Hrn. Laue zu hören, gewährt doch einen großen Genuß. Ich hörte ihn mit wahrem Vergnügen und stimmte herzlich ein in den Beifall, der seiner Kunstfertigkeit in reichem Maaße gespendet wurde. Bei dieser sich darbietenden Gelegenheit können wir nicht umhin, mit besonderer Auszeichnung des eifrigen Studiums des Hrn. Laue, das er seinem Instrumente widmet, zu gedenken. In der That gehört nicht nur ein hoher Grad von physischer Kraft und Mechanik dazu, um das kolossale Instrument zu beherrschen, auch eine ganz singulaire Individualität und Affektion und Inclination, um so talentvoll, so technisch-fertig, so meisterhaft das Instrument spielen zu können, als wozu es Hr. Laue gebracht. Bewundern müssen wir seine Hingebung an das Instrument, seine Aufopferung für dasselbe. Auf ihn läßt sich — natürlich mutatis mutandis — jener Ausspruch Cicero's anwenden, den er in der Rede pro Archia poeta VII. 16. von den Wissenschaften sagte. Auch der rastlose fleißige Contrabassist Laue kann sagen: mein Baß delectat domi, non impedit foris, pernoctat mecum, peregrinatur, rusticatur.

Dann folgte ein Lied (von Hrn. Häser?), dessen Verfasser auf dem Programm nicht genannt war. Herr Weitgaß, Tenorist beim hiesigen Theater, sang es; Hr. Häser begleitete es am Pianoforte. Er sang recht hübsch; allein heute war doch seine sonst so treffliche Stimme nicht disponirt, wie andrer Zeit; indem wir ihn schon früher mit mehr prosperem Erfolge hörten.

Den Schluß der 1. Abtheilung des Concerts machte Hr. Kapellmeister Pott mit Spohr's D-moll-Concert. In dessen Vortrage brillirte dieser Violinvirtuos in derselben vollendeten Meisterschaft, die ich in seinem 1. Abonnements-Concerte an ihm bewunderte (s. oben) und schwang er mich wieder empor zu gleicher Begeisterung. Silberrein war vor Allem der Ton, tief und gemüthvoll das Eingehen in die Dichtung und ihre Beschauung, lichtvoll und sonnenklar ihr intuitives Verständniß, entzückend der Vortrag. Zu solchem Erfolge trug aber gewiß auch recht viel bei der erhabene Charakter des Concerts selbst. In der That beanstande ich nicht, dieses Concert, obgleich nur ein Geigenconcert, neben den größten Symphonieen eines Mozart und Beethoven in ein und denselben Rang und in gleiche Würde zu setzen. Welch' ein chef d'oeuvre magnifique!! Was sind dagegen die Machwerke so vieler neuerer, sogenannter moderner Componisten. Flitter und Tand bringen sie in Haufen zusammen, also daß es schimmere und flimmere. Da aber Solches noch nicht genüge, so stellen sie noch Batterieen auf, auf daß es auch passe und rassele, schmettere und donnere; ja, wenn nicht diesen revolutionairen Ultra's gewehrt wird, werden sie, um wenigstens Puff-Knall-Donnereffekte, wenn auch nur von ephemerem Eindrucke, hervorzubringen, noch mit dem atmosphärischen Wolkenvehikel in Unterhandlung treten, um mit dem übeeirdischen Donnergerölle zu imponiren, wobei dann mit Hülfe eines Luftballons und mit einer daran befestigten, gigantischen Eisendrahtlinie die Feuerstoffe, als insonderheit die ausblitzenden, die gabel- und keilförmigen, so wie im Zickzack schießenden Blitze, so wie die mächtigen Feuerkugeln in lodernden Flammen anzufangen, herabzucitiren und gleich Brillantschwärmern zu verschleudern und furchtbarlich zerplatzen zu lassen. (S. solchen interessanten Vorschlag bei dem weltberühmten Astronomen und Naturforscher Arago in Paris und s. lehrreichen Unterhaltungen aus dem Gebiete der Naturkunde Thl. 4. Uebers. von Dr. Grieb. Stuttgart 1840.)

Doch zurück ad rem! Der edle, große Spohr hat keine Ader von solcher Lärmerei und Donnerei; obgleich auch er zu donnern versteht, aber nur da, wohin es gehört, am rechten Orte und auf rechte Weise. So ist in dem fraglichen Concerte die Behandlung der Posaunen meisterlich und machte auf das Publikum auch dieses Mal bildenden Eindruck und weckte freudigste Sensation. Das zeugt doch offenbar von dem gesunden Sinn und Geschmacke unsers musikalischen Publikums. Wohl machen wir uns bekannt mit dem Modernen und Modesüchtigen, suchen heraus das Gute, Wahre und Schöne, das in ihnen ist, aber äffen's nicht nach und nehmen's zum Muster. Als Muster betrachten wir nur solche Geister als Spohr und ähnliche Koryphäen der Tonkunst.

Gehen wir über zum 2. Theile des 6. Abonnements-Concertes. Er regalirte uns mit Beethovens A-dur-Symphonie, und vorgeführt ward sie uns in ihrer ganzen Fröhlichkeit und Herrlichkeit, in ihrer ganzen strahlenden Pracht.

Siebentes und letztes Abonnements-Concert. Darüber referiren wir mit Wehmuth, denn damit endet ja der mannigfaltige Hochgenuß, den uns das Winterhalbjahr verhieß und schönstens verlieh. Es begann mit einer lebensfrischen, feurigen Ouverture, verfaßt von einem uns nur dem Namen nach bekannten Componisten Verhulst, ich glaube der 3. — Glück ihm zu dieser Composition! Ein Boden, der solch eine Frucht getragen, verspricht mehr Derartiges, sicherlich viel Gutes. Die Ausführung war makellos, ja unübertrefflich.

Nr. 2. Prume's Melancholie, vorgetragen vom Hrn. Kapellmeister Pott in gewohnter Meisterschaft.

Nr. 3. Zinkeisen's Variationen für Waldhorn, vorgetragen vom Hrn. Kapellmusikus Schröder. Derselbe gefiel durch seinen frischen, kräftigen, schönen Ton. Gewisse Aengstlichkeit ward jedoch bemerkbar, namentlich bei einer der schwierigen Variationen; jedoch war sie nicht so groß, daß sie dem Ohre des Auditoriums des Musikers schönes Talent verhüllte. Studirt Hr. Schröder fleißig fort, so verheißen wir ihm eine ihn ehrende Zukunft. Dann hörten wir

Nr. 4. Ernst's Elegie für Violine. Hr. Kapellmeister

Pott trug sie innig und gemüthvoll, mit grandiosem Ton, ja bis zum Entzücken schön vor. — Den Schluß des I. Theils machte

Nr. 5. Mozart's Ouverture zur Zauberflöte, die in ihrer himmlischen Klarheit Alles entzückte; und in dieser Hinsicht steht er unerreicht da. Die Ausführung war so schön, als man sie nur wünschen konnte.

Den 2. Theil des Concerts bildete Beethoven's C-moll-Symphonie, bei der wir früher große Freude erlebten und wiederum unsern trefflichen Contrabassisten erwähnen müssen. Schwer möchte es halten, einen Ort zu finden, wo sie vollendeter vorgetragen würde.

Die diesjährigen musikalischen Winterleistungen rechnen wir sonach zu den schönsten, die wir erlebten, und wird der Eindruck gewiß ein nachhaltiger seyn.

Noch erwähnen wir zweier Concerte, von denen das eine im Theater Statt fand zum Besten der Ueberschwemmten, worin Compositionen von Mendelssohn, Bach und Händel vorkamen. Der Erfolg soll in beiderlei Beziehung ein recht günstiger gewesen seyn. Leider war Referent behindert, gegenwärtig zu seyn.

Dann gab ein Hr. Greys, nach seiner Aussage Schüler von Nourrit, eine wenig besuchte Abendunterhaltung. Seine schöne Stimme, so wie der Vortrag französischer Romanzen werden gerühmt. Auch hier konnte ich keinen Theil nehmen.

Nun noch Einiges über die Quartette des Hrn. Hofkapellmeisters Pott. In der Kürze so viel. Alle erfreuten sich des wärmsten Interesses beim Publikum und fanden fast alle Frequenz. Allseits ward der Wunsch ausgesprochen, daß solche im nächsten Winter wiederkehren möchten. Die Vortragenden waren 1. Violine, der Unternehmer, Hr. Kapellmeister Pott; 2. Violine, Hr. Kammermusikus Franzen; Viola, Hr. Kammermusikus Krollmann; Violoncell Hr. Kammermusikus Grosse. Bei den Quintetten spielte Hr. Kammermusikus Lane den Contrabaß. Das Ensemble dieser Herren vortrefflich! Auch in diesem Zweige als Quartettspieler dürfte Hr. Pott wohl schwerlich von Jemandem übertroffen werden. Von Technik erwähne ich Nichts mehr, da er als Virtuos die verzwicktesten Schwierigkeiten ohne Anstrengung überwindet. Aber die geniale, tief empfundene und tief durchdachte Auffassung, mit und in der er vorträgt, stellt ihn gerade als Virtuosen so sehr hoch, und gleichwohl bemerkt man dabei nie den Solospieler, was ich sehr zu loben finde. Sein Spiel verschmilzt so sehr mit der Composition, daß man des Spielers nicht gedenkt, sondern es läßt sich nur der lauschende Hörer von ihm führen in des Tonwerks innersten Schacht.

Außer dem schon im Eingange unseres Referats erwähnten Quartett hörten wir noch folgende:

2. Quartett. a) Quart. in A-dur von Mozart. b) Quart. von Schubert in D-moll. c) Quint. in G-moll von Onslow. d) Quart. von Haydn, das sogenannte Kaiser-Quartett. e) Quart. von Beethoven Nr. 6 in B-dur. f) Spohr's 1. Doppelconcert. Außer den schon genannten Herren wirkten hier noch mit: Hr. Hoforganist Rothe und die Herren Karstens und Kellner. Die Composition machte großen Effekt und ward auch wacker ausgeführt. Das 2. Violoncell ward meisterlich vom Hrn. Lane auf seinem Contrabaß ausgeführt. Das 2. Quart., das Hr. Rothe anführte, schloß sich dem ersten würdig an.

3 Quartett. a) Quart. von Aloys Schmitt in B-dur (wenig bekannt, aber trefflich). b) Quart. von Beethoven in A-dur. c) Quint. von Mozart in C-moll (2. Bratsche spielte Hr. Karstens).

4. Quartett. a) Quart. von Mozart in C-dur. b) Das 10. Quart. von Beethoven in Es-dur und Onslow's Quint. aus E-moll.

5. Quartett. a) Quart. von Fesca in C-dur. b) Quart. von Mozart in Es-dur. c) Quint. von Onslow C-moll.

6. Quartett. a) Haydn's G-dur-Quart. b) Beethoven's C-moll-Quart. c) Onslow's 9. Quintett in C-dur.

Aus der Wahl aller dieser Werke erhellt und ergiebt sich die Richtung, die unsre Künstler nehmen. Der Beifall, den diese Strebsamkeit findet, ist erfreulich und gerecht; und beweiset zugleich den hier herrschenden Geschmack. Wie kann er auch ein anderer als ein gediegener seyn, da uns nur Vortreffliches in möglichster Vortrefflichkeit geboten wird.

Unser Hofkapellmeister, Herr Pott, ist bereits auf einige Monate nach Wien abgereiset.

Künftiges Jahr mehr! D. Bensch.

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

London am 6. Juni. In der Nacht vom 1. auf den 2. d. ward Liszt, als er aus einer Soirée in seinem Cabriolet nach Hause fuhr, durch Zusammenstoß mit einem rasch fahrenden Wagen umgeworfen und bewußtlos aufgehoben. Einige Aderlässe haben ihn zwar der Besserung wieder näher geführt, indessen hat er doch einige erhebliche Verletzungen davon getragen und namentlich wird die Verrenkung des einen Handgelenks ihn längere Zeit am Spiele hindern. — Gestern Abend fand in Staffordhouse ein großes Concert zum Besten der Polnischen Flüchtlinge statt, worin namentlich die ersten Künstler der jetzt hier anwesenden Pariser italienischen Oper sich hören ließen, unter den Instrumentalisten vorzüglich aber der Pianist J. Benedikt glänzte. Die Einnahme soll sich gar auf circa 1000 Pfund belaufen haben.

Paris am 12. Juni. Der „Freischütz", in seiner neuen Gestalt, ist nun zum dritten Male bei überfülltem Hause dargestellt worden und hat trotz der schlechten Durchführung der Hauptrolle und des schlechten Chors und trotz der langweiligen Recitative, die Berlioz einlegen mußte, weil nun einmal in der großen Oper das Sprechen verpönt ist, außerordentlich gefallen. Wir Deutschen müssen uns fast schämen, wenn wir sehen, wie man in Paris und London der Meisterwerke unserer Tonkunst sich freut, während bei uns fremde Musik an der Tagesordnung ist. Dies hebt auch das Charivari hervor; es schreibt: „Während man in Deutschland nur Auber's Quadrillen und Adam's Liedchen beklatscht, begrüßen wir stets mit neuem Beifall das Meisterwerk der deutschen Schule." Auch in London gefällt die deutsche Oper auf dem Drurylane-Theater fortwährend. So wurde neuerdings Webers Euryanthe mit größtem Beifalle gegeben — Und hier haben wir sogar Mozarts „Don Juan" bereits zweimal in französischer Bearbeitung gehört. Ich setze ausdrücklich hinzu: in französischer Bearbeitung, denn — erschrecken Sie nicht! — die Instrumentation war „neu", Gott

weiß von welchem musikalischen Sünder, der es wagen mochte, Hand an dieses schönste Vermächtniß goldener Zeiten zu legen. Auch einige neufranzösische Fleuretten waren eingemischt, damit das Publikum Gefallen an dem habe, mit dessen Förderung einige Künstler vor der Welt sich brüsten, ohne Ehrgefühl, Verstand, Geist und Geschmack genug zu besitzen, es zu verstehen und von jeder Befleckung rein zu erhalten. Wir träumen einen schönen Traum in Deutschland von französischer Renegation! —

** Aus der Schweiz vom 9. Juni. Am 7. d. M. war großes Liederfest zu Thalwyl im Kanton Zürich. Außer den Sänger-Vereinen vom See und aus dem Limmatthal hatten sich aus andern Theilen des Kantons, aus Glarus und Zug, St. Gallen und Appenzell zahlreiche mitwirkende Theilnehmer eingefunden. Selbst mehrere Abgeordnete der Liedertafel zu Frankfurt hatten den Schweizern ihren deutschen Gruß gebracht. Wohl einige Tausend Zuhörer waren versammelt, und wäre das Wetter nur einigermaßen einladend gewesen, so würde ihre Zahl auf 5—6000 gestiegen seyn. Diese Vereine und Versammlungen, was auch sonst ihr nächster Zweck seyn mag, haben in der Schweiz aber stets eine politische Bedeutung; sie sind die eigentlichen Höhemesser der öffentlichen Stimmung und Meinung, selbst mehr noch, als die periodische Presse und ihre Verbreitung nach der Partheifarbe der verschiedenen Blätter. Auch weiß man meistens im Voraus, welcher politischen Richtung die einzelnen Vereine nach der Mehrzahl ihrer Mitglieder zugethan sind, so daß bei ihren Versammlungen und Festen die Anhänger entgegengesetzter Meinungen nur selten sich einfinden, obgleich dem Grundsatze nach Niemand ausgeschlossen ist. Das vorjährige Sängerfest im Kanton Zürich gab der gegen das System der September-Regierung gerichteten Opposition erst Haltung, Richtung und Leben. Damals sprach sich Pfarrer Tobler in einem viel Aufsehen machenden Toaste gegen die Bewegung vom 6. September aus, wodurch Kirchenrath und Regierungsrath zu Schritten veranlaßt wurden, welche der kaum gestärzten Parthei plötzlich wieder eine wachsende Stärke verliehen. Auch das diesjährige Sängerfest ward ganz in demselben Geiste gefeiert, wenn man sich gleich nur auf entferntere Demonstrationen beschränkte und Alles vermied, was einer direkten Herausfoderung gegen die Regierung ähnlich sehen konnte. Wir aber sehen vor allen Dingen daraus, was für eine Bewandniß es mit den Musikfesten und darnach mit der Musik überhaupt in der Schweiz hat. Wenn Nägeli noch lebte, dürfte ich das freilich nicht laut sagen. Er wollte schlechterdings den Ruhm eines schweizerischen Kunsthellands dadurch mit in die Erde nehmen. Er hat seinen Zweck vielleicht erreicht, ohne die Wahrheit dadurch minder wahr zu machen.

Heidelberg am 17. Juni. Das gestrige Musikfest wurde ohne Regen im Schloßhofe abgehalten. Der ungeheure Concertsaal, in den der Hof zu diesem Anlaß umgewandelt war, füllte sich nicht in dem Maaße mit Zuhörern wie früher, weil viele Auswärtige, des zweifelhaften Wetters willen, auf den Besuch des Festes verzichtet haben mochten. Von fremden Künstlern, die sich zur Unterstützung eingefunden hatten, hatte Darmstadt die größte Zahl geliefert, die in mit Laubgehängen und Fahnen verzierten Wagen eintrafen. Der hiesige Musikdirektor Hetsch, der eine von ihm componirte Cantate zur Aufführung brachte, erntete wohlverdientes Lob. Der Inhalt der Cantate war eine poetisch aufgefaßte Geschichte des Schlosses und der Ereignisse, deren Schauplatz dasselbe gewesen war. Frisch trat die Erinnerung an die Seele der Zuhörer, als ihnen die Gründung der Palläste erzählt wurde, auf deren Trümmer sie den Blick richten konnten, als sie das Siegesmahl Friedrichs des Siegreichen, die Verwüstung des Schlosses durch die Franzosen im Orleanschen Kriege und dergl. schildern hörten. Dieses örtliche Interesse der Dichtung, die manche sehr gelungene Stellen hat, brach bei dem Liede auf das große Faß in seiner ganzen Stärke hervor, und dieses Lied mit seinem launigen Texte und der einfachen anmuthigen Melodie mußten zur Hälfte wiederholt werden. Wir hoffen, daß es sich als ein Heidelberger Gesellschaftslied erhalten werde. (K. Z.)

Lesefrüchte.

In Nr. 42. der Prager Zeitschrift „Ost und West“ lesen wir in einer „Reise-Correspondenz“ von J. P. Lyser wie folgt: „In Dessau, wohin ich einen Ausflug, wie ich meinte, auf zwei Tage, unternommen hatte, blieb ich acht Wochen, und gedenke abermals vielleicht auf noch längere Zeit dahin zurückzukehren, denn einem Musik-Enthusiasten ist das kleine Dessau eben jetzt ein höchst anregender Ort. Friedrich Schneider nämlich, der Schöpfer des Weltgerichts, des Absalon und der herrlichsten Oster-Cantate, die ich kenne, gründete in Dessau eine musikalische Hochschule (so nenne ich sein Institut), die meines Wissens in Deutschland nicht ihres Gleichen hat, und auch wohl in andern Ländern dürfte in dieser Art, wie es von Schneider aufgefaßt und hingestellt ist, nichts Aehnliches existiren. Mindestens zählt er unter seinen Schülern Dänen, Holländer, Russen, Engländer, Belgier und Gott weiß, was sonst für Ausländer; unter diesen Schülern aber giebt es Viele, welche eines bedeutenden Rufes genießen, wie z. B. Gathy, Lindner, Anschütz, so wie Andere, welche noch zu den erfreulichsten Hoffnungen berechtigen. In diesem seinem Wirkungskreise nun den Meister Schneider zu beobachten, kann dem wahren Kunstfreunde nur aufrichtige Freude gewähren. Schade nur, daß diese Freude durch den Gedanken getrübt wird, auf welche unwürdige und ungerechte Weise Fr. Schneider in neuerer Zeit von einer Parthei angegriffen wurde, welche doch unmöglich den Werth des Meisters und dessen, was er für die wahre Kunst wirkt, verkennen kann. Der Vorwurf, welchen ein namenloser Referent in einer der geachtetsten Zeitschriften Schneider indirekt machte: er gehöre zu Denen, die ihre Kunst handwerksmäßig betreiben, ist so abgeschmackt und ungerecht, als nur irgend ein Vorwurf seyn kann. Freilich die überspannte Richtung der neuesten romantischen Clique ist dem Meister von Dessau fremd, so wie sie wohl Jedem fremd bleiben muß, der wirklich Etwas gelernt hat und Etwas kann. Diese Clique der Neust-Romantiker ist in der musikalischen Welt das, was die Weltschmerzler in der literarischen Welt sind. Beide haben wenig oder Nichts gelernt, können Nichts und verstehen Nichts, und coquettiren jetzt mit genial-romantischem Wahnsinn und Weltschmerz, um doch für Etwas zu gelten. Schneider besitzt aber neben der reinsten Begeisterung für seine Kunst den klaren tüchtigen Sinn, welcher die Folge gründlichen Wissens ist und der allerdings durch unächten Flitterstaat sich nicht blenden läßt, sondern nur das wirklich Rechte und Wahre schätzt und sich daran erfreut. Ueber die treffliche dessauische Capelle“ — :c :c — So in Wahrheit wörtlich Herr Lyser in „Ost und West“. Irren wir nicht, so ist derselbe auch Mitarbeiter an der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik“, und es soll uns wundern, wie diese Vertreterin des neuesten Romanticismus das Compliment aufgenommen hat oder noch aufnimmt; glauben recht gerne aber, daß Hr. Lyser, als er acht Wochen lang einmal das Wahre in nächster Nähe und mit ungetrübtestem Auge zu beschauen Gelegenheit hatte, eine andere Ansicht auch davon erhalten mußte, wie die Nebel weiterer Ferne zulassen.

Miscellen.

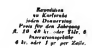
(Methfessel pensionirt.) Capellmeister Methfessel in Braunschweig, Ehrenmitglied unsers Vereins, ist in Folge zunehmender Gehörsschwäche mit 500 Rthlr. jährlich in Pensionsstand versetzt worden. Seine Gattin, eine anmuthige Sängerin, befindet sich im Augenblicke auf einer Gastrollen-Reise.

(Neues Oratorium.) In Wien ward ein neues Oratorium, „Noah“, Text von Perger, Musik von G. Hölzl, aufgeführt, das im Ganzen vielen Beifall erhielt, der verständigen Kritik dort indessen auch Anlaß zu manchen sehr ernsten Betrachtungen über die heutige Kunstrichtung im Allgemeinen sowohl, als über Oratorien-Dichtung im Besondern zu geben scheint. Wir werden demnächst Näheres darüber mittheilen.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. **Nr. 27.** 8. Juli 1841.

Einfluß der Tonkunst auf Menschenbildung und Anwendung derselben bei der Erziehung.

(Fortsetzung.)

In frühern Zeiten war es allgemeine Sitte, selbst in den größten und reichsten Städten, daß nicht blos die Kinder der angesehensten Familien, sondern selbst hohe Staatsbeamte bei Aufführung der Kirchenmusik mitwirkten. Wer sollte sich aber auch zu gut dünken für die Ausübung unserer herrlichen Tonkunst in ihrer würdigsten, edelsten Anwendung? Wissen wir ja doch sogae von Carl dem Geoßen, daß er sich gewöhnlich bei seinen musikalischen Produktionen in der Kirche das Amt eines Vorsängers und Dirigenten übernahm. Von Nürnberg rühmt ein alter musikalischee Schriftsteller (Andr. Herbst) ausdrücklich, daß die Musik daselbst bei allen Ständen in hohee Achtung gestanden, und Jedermann, ohne Rücksicht auf Stand, sich's zur angenehmen Aufgabe gemacht habe, diese sowohl öffentlich als im Familienkreise anzuwenden und auszuüben. Ein damaliger Professor zu Altdorf (Ph. Scherbius) sagt daher in seinem Commentar übee die Politik des Aristoteles: „Senatores Norimbergenses sunt boni musici", eine Thatsache, die nur in der gedeihlichen Pflege der Tonkunst vermittelst des allgemeinen Musikunterrichts in den Schulen ihre Entstehung haben konnte. Und wenn wir bedenken, daß man damals von dieser edlen Kunst vorzüglich zue Belebung wahrer Gottesverehung den würdigsten Gebrauch machte, so gewinnen wie dabei zugleich die volle Ueberzeugung, daß man wohl erkannt hatte, wie kräftig eben diese Kunst, ihrer erhabenen Bestimmung gemäß, die wichtigsten und heiligsten Interessen der Menschheit, ihre Religion und die daraus hervorgehende sittliche Cultur und Veredlung zu fördern im Stande sey, diese Kunst, die gerade unserer Religion so wesentlich angehört, die mit unserm kirchlichen Cultus seit seiner Entstehung so innig verflochten ist, daß mit ihrer mehr oder minder sorgsamen Pflege die angemessene, würdige Feier des Gottesdienstes nothwendig auch zusammenhängen muß. Ihrem innern und eigenthümlichen Wesen nach ist die Musik selbst schan religiöser Cultus, und ihre Entstehung einzig nur in der Religion, in der Kieche zu finden. Dem Musiker, insbesondeee dem Tonsetzer, ging die heiligste Tiefe seiner herrlichen, ächt christlichen Kunst erst da auf, als in Italien das Christenthum bereits in seiner höchsten Glorie strahlte, und die hohen Meister in der Weihe göttlicher Begeisterung das heiligste Gehrimniß der Religion in herrlichen, nie gehörten Tönen verkündeten. Immer reicher und mächtigee in's Leben tretend, schüttete die neugeborne Tonkunst ihee unerschöpflichen Schätze aus über die Menschheit, und auch das Profane durfte sich dann, wie mit kindischer Lust, in den Glanz putzen, mit dem sie nun das Leben selbst, in allen seinen kleinen und kleinlichen irdischen Beziehungen, durchstrahlte. Aber selbst dieses Profane erschien in dem Schmucke wie sich sehnend nach dem höhern göttlichen Reiche, und strebend, einzutreten in seine Erscheinungen. — Eben dieses ihres eigenthümlichen Wesens halber konnte diese Musik nicht das Eigenthum der antiken Welt seyn, wa alles auf sinnliche Verleiblichung ausging, sondern mußte dem modernen Zeitalter angehören. Höchstens konnte nur der erste, rohe Keim desselben, in dem das heilige, nur der christlichen Zeit unauflösbare Geheimniß verschlossen ist, schon der antiken Welt nue nach seiner eigenthümlichsten Bestimmung, d. h. zum eeligiösen Cultus dienen; nur entfaltete sich dieser Keim erst durch die endliche Vereinigung der Musik mit dem christlich-religiösen Cultus: erst dann konnte diese göttliche Kunst ihre heiligen Wunder erschließen, und erschloß sie in unendlicher Fülle zum Heile des Gläubigen und Frommen.

Die Religion hat es nicht sowohl mit Verstandesbegriffen von sittlichen Gesetzen, als mit innigen in der Menschenbrust für Sittlichkeit lebenden Empfindungen und Gefühlen zu thun. Alle gottesdienstlichen Handlungen haben die Erregung und Belebung salchee Empfindungen und Gefühle zum Zweck; Alles, woeauf die Tendenz des wahren Cultus gerichtet ist, frommer Glaube an die göttlichen Wahrheiten, Liebe und Furcht Gottes, Hoffnung und kindliches Vertrauen auf dessen vätеrliche Verheißungen, Anbetung und heilige Begeisterung füe seine Größe, Dankbarkeit, herzliche Bitte um göttliche Hülfe und um Segnung unsers Strebens nach Veredlung und Reinigung unserer sittlichen Gefühle begründet solche Gemüthszustände, welche fast ausschließend im Begriffe des musikalischen Ausdrucks liegen. Von der Wahrheit dieses Satzes überzeugt, haben die weisesten Religionslehrer aller Zeiten mit Ernst und Strenge dar-

auf gedrungen, der Musik, als einem wesentlich nothwendigen Theile der öffentlichen Gottesverehrung, ihr heiliges Recht in der Kirche zu sichern. Um so auffallender ist es, daß diese Wahrheit, vorzüglich in der neuern Zeit, so viele Gegner fand und noch findet, welche im verkehrten Eifer wirklich dahin trachten, dem religiösen Cultus dieses zu allen Zeiten für so wichtig gehaltene Erbauungsmittel gänzlich zu entziehen, oder doch wenigstens auf den bloßen Choralgesang einzuschränken. Es läßt sich zwar nicht läugnen, daß der Choralgesang, vermöge seines eigenthümlichen Charakters des Ernstes und der Würde, ganz vorzüglich geeignet ist, das Herz zu frommen Empfindungen zu stimmen; die Masse von Stimmen einer ganzen Gemeinde kann schon allein durch ihre Kraft und Fülle eine tiefe Rührung und starke Gemüthsbewegung bewirken, und entspricht der Inhalt des Gesangtextes nur einigermaßen dem erhabenen Zwecke einer religiösen Feier, so kann und wird der Choral jene Wirkung nie verfehlen. Dazu kömmt noch der besondere Vortheil, daß die Einfachheit und langsame, feierliche Bewegung dieses Gesanges es jedem nicht ganz gehörlosen und nur wenig beschulten Mitgliede der Gemeinde möglich macht, daran Theil zu nehmen, ohne gerade durch abstechend falsche Detonationen die Harmonie des Ganzen zu stören. Allein wir müssen leider offen bekennen, daß der Choralgesang in unsern Tagen bei Weitem nicht mehr Das ist, was er ehedem war. Jene strenge, gewissenhafte Sorgfalt, mit welcher unsere Vorfahren diesen heiligen Gesang pflegten und übten, hat leider einer unverantwortlichen Nachlässigkeit den Platz räumen müssen, einem Schlendrian, der, gegen jedes bessere Wollen feindlich anstrebend, eine edlere Regung und Betriebsamkeit zum Nutzen und Frommen der guten Sache nirgends aufkommen läßt.

(Schluß folgt.)

Kritik.

Berlin bei Bote und Bock: Lebensbilder, in einem Cyclus von Quartetten für zwei Violinen, Viola und Violoncell, componirt von Hermann Hirschbach. Erstes Quartett. Op. 1. Pr. 1⅚ Rthlr. oder 3 fl. 15 kr.

„Es möchte kein Hund so länger leben!“ — und — „Ich grüße dich, du einzige Phiole! Die ich mit Andacht nun herunterhole, In dir verehr' ich Menschenwitz und Kunst“ — setzt aus Göthe's „Faust“ der Verfasser als Motto auf sein Werk: strauchle ich, wenn ich die Wahl aus einer Beziehung zu der Composition selbst zu erklären trachte, so mag mir das zu gut gehalten werden. Warum gerade diese beiden Gedanken aus dem Faust'schen Monolog herausnehmen und hier zusammenstellen, wenn damit weiter Nichts geschehen sollte, als dem Werke, das zudem nur ein Anfang, ein Theil und Stück von einem größeren Ganzen ist, in welchem ein Leben sich abspiegeln soll, ein Motto vorsetzen? — daß, als wir das Quartett gespielt hatten und ich die Stimmen, in denen es gedruckt ist, wieder zusammenlegte, mein Auge wiederholt so fest auf dem Schlangenringe des Titels ruhen mußte, in welchem das — meinetwegen nun sinntiefe oder sinnleere Motto steht! — „Zwar bin ich gescheidter als alle die Laffen“ — sagt Faust, ehe er die schwere Verwünschung ausspricht — „Doctoren, Magister, Schreiber und Pfaffen; Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel, Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel — Dafür ist mir auch alle Freud' entrissen, Bilde mir nicht ein, was Rechts zu wissen, Bilde mir nicht ein, ich könnte was lehren, Die Menschen zu bessern und zu bekehren. Auch hab' ich weder Gut noch Geld, Noch Ehr' und Herrlichkeit der Welt.“ Und als er den Fluch dann gethan, meint er, weil er es doch einmal so nicht mehr aushalten könne: „Drum hab' ich mich der Magie ergeben, Ob mir durch Geistes Kraft und Mund Nicht manch' Geheimniß würde kund; Daß ich nicht mehr mit sauerm Schweiß Zu sagen brauche, was ich nicht weiß; Daß ich erkenne, was die Welt Im Innersten zusammenhält, Schau alle Willenskraft und Samen, Und thu' nicht mehr mit Worten kramen.“ — Erlaubt der Verfasser, daß ich die Beziehungen, welche ich meine, deutlicher ans Licht ziehe? — Ueberlasse ich Solches dem Leser und gehe direkt zur Composition selbst über. Wer fühlt nicht, daß ihren Meister es drängt, Etwas zu sagen, was er doch nicht weiß? Etwas zu bilden, wozu Stoff und Meißel ihm doch fehlen? — Erkennen und geben möchte er — nicht was der Welten Sinn erfaßt, sondern was im Innersten sie zusammenhält, und da in solche Tiefe er will schauen, was mag er kümmern sich da noch um Form und Wesen; nicht plagen dürfen ihn dabei dergleichen Skrupel oder Zweifel. Es ist wahr — ein reiches, großes Wollen muß den jungen Componisten, der hier mit seinem Erstlinge in die Welt tritt, beleben, und ich setze großes Vertrauen auf die Kraft seines Geistes; aber diese und jenes sind noch nicht in ein ausgleichendes Verhältniß gebracht: das Wollen hat sich entrückt der Erkenntniß, und die Kraft des Geistes ist zu früh entflohen der Schule der Bildung. Eine reiche Ader scheint der tiefe geistige Schacht zu bergen, aber was hervorgeht, ist auch das bloße rohe Erz, dem die Wäsche der Erkenntniß noch fehlt, durch welche der dunkeln steinigen Masse das geläuterte Korn edlen Metalls erst entnommen wird. Wie es hervorsteigt aus der tiefen Grube, unmittelbar und durch das Mittel einer gewissen energischen Gewalt, wirft der Verfasser sein Produkt auf den Markt, unbekümmert um Form und Reinheit. Freilich das kostet keinen „sauern Schweiß“; doch wie das Erz durch Pochwerk und Hütte erst gelangt zu voller Wahrheit, und wie vorher es daliegt in chaotischer Masse ohne Werth und Nutz und Frommen, so auch des Künstlers Werk, das, hervorquillend aus des Geistes Tiefe, nun was der Geist bewegt, Verstand und Sinn, auch erst gestalten müssen zu schöner Form, damit Wahrheit und Werth des Daseyns es habe. Nicht mit Tönen „kramen“ blos darf ein Componist, auch ein geistiges Etwas muß, was er schafft, beleben; aber auch nicht dies Etwas blos, sonder Form und geordnete Gestalt, darf seine Aufgabe, seine Kunst schon erschöpfen, sonst ist nicht er der Künstler, sondern die Kraft, die in Allen lebt und schafft.

Das **E t w a s** giebt ein höherer Wille, daß zu schöner, **s i n n i g e r** Form er es bildet, in welcher dem Leben es gefällt, daß dem Geiste Fleisch und Bein er giebt, das in der **W a h r h e i t** seiner Gestalt auch des Geistes **W a h r h e i t** abspiegelt zu sinnlich vollkommenem Genuß, — dies allein ist des Künstlers Verdienst, des Künstlers **K u n s t**, die sonach in sich selbst schon einen gewissen Antheil der Erkenntniß an der Bildung und in zweiter Folge für diese ein gewisses logisches Verhältniß bedingt, das — sofort erklärt — es nun aber ist, was dem Quartette abgeht. Wollen wir den Mangel entschuldigen. Hr. Hirschbach eröffnet eine Reihe von Lebensbildern mit dem Quartette: vielleicht daß, wie das Leben selbst mit der Kindheit anfängt, er aus solcher zunächst auch und sein erstes Bild entlehnte; da wäre denn das unsichere Umherschweifen in Gedanken und Fantasie, in Form und Ausführung, das maaßlose Springen von dem Einen zum Andern in Tempo, Ton und Taktart, das wilde Herausbrausen auf einmal in das weite Labyrinth der Töne und eben so urplötzliche Zurückkehren wieder zum ersten Punkte wohl ganz an seinem Platze; das Kind hat noch keine Logik und des muntern Knaben Gedanken wechseln so oft als seine Spiele. Indessen fehlt alsdann doch die kindliche Grazie und Naivität, die Natürlichkeit in der Färbung, die Anmuth in den Bewegungen. In vier Hauptsätze zerfällt im Ganzen das Quartett (E-moll, Fis-moll, G-dur und G-moll, E-moll): wenn ich aber näher noch dieselben bezeichnen sollte als durch die in ihnen vorherrschende Tonart, ich wüßte nicht, woran mich alsdann lehnen. Mit einem Andante fängt der erste Satz an, aber kaum hat dasselbe in acht Takten gewissermaßen den Grundgedanken ausgesprochen, so folgt nach einem gemein üblichen perdendo ein Allegro vivace und Presto, Andante, Vivace, ritardando, accelerando, morendo, stringendo wechseln nachgehends in dem einen Satze von 3 Seiten der ersten Violinstimme und oft noch blos einigen Takten nicht mehr als achtmal. Daß es in den übrigen drei Hauptsätzen anders wäre, läßt sich nicht sagen. Der zweite Satz ist Adagio überschrieben, aber das Adagio dauert nur vier Takte, dann kommt schon ein Allegretto. In hoher Gährung treffen wir überall die Fantasie des Componisten und es treibt sie hinaus aus den innern geheimen Räumen in die offene Wirklichkeit, aber bei der Offenbarung selbst dann holt ein Gedanke den andern im Sturmschritt gewissermaßen ein, und es bleibt keinem dann genügende Zeit und Ruhe, sich auszusprechen, so gern wir ihn auch in seinem ganzen innern und äußern Zusammenhange vernommen hätten. Die Schleusen des Stromes werden nicht von künstlerischer Klugheit gehalten, die Maaß gebietet, sondern die Leidenschaft hat sie aufgezogen, und wild brausen nun auch alle Elemente der reichen Quelle. Ich wiederhole dies abermals, weil in Wahrheit der Componist keinen gewöhnlichen geistigen Fond in sich zu hegen, und es nur darauf anzukommen scheint, daß er durch Studium, Uebung und Erfahrung die Kraft, das Geschick auch erwirbt, dem reichen Stoff wahrhaft künstlerisches Leben in Form und Gestalt zu geben, daß er mehr **d u r c h-** und **ü b e r d e n k t**, sich dessen deutlicher und klarer **b e w u ß t** wird, was in so überschwenglicher Weise seinen Willen beherrscht, ihn belebt. Legen wir ab diese Zerrissenheit, — sie paßt am allerwenigsten für das ideale Leben der Kunst; lassen wir das weltschmerzliche Jammern, — es ist lächerlich, wo **A l l e s** schön seyn soll, auch die Thräne, die dem Auge entrollt. Ein Schwelgen dort wird eben so wohl zur grinsenden Grimasse, wie das fieberhafte Zucken hier. Sehen wir das Leben an, wie es ist, — es ist Eures Jammers und der einzelnen Thräne ungeachtet doch schön, und malen Lebensbilder wir, so wollen vor allen Dingen wir uns dennoch halten an dem ewigen Rhythmus, der im Innern und Aeußern es bewegt. Am innigsten trägt dessen Bedingung noch das Scherzo in sich, wenn das angehängte Trio (G-moll) nicht so augenblicklich und willensmuthig wieder in die Gliederung jenes Mechanismus einzugreifen drohte, worüber im folgenden Finale das Schicksal selbst auch seine Thränen auszugießen scheint. Und in seiner Gestalt als Quartett für sich dann das Werk auch noch angeschaut, so ist es eins von jenen, welche den Begriff nur an die äußerste Seite der Form heften. Das Studium anerkannter Meisterwerke dieser Gattung wird den Componisten aber von dem Irrthume solcher Ansicht überzeugen; doch — „Es möchte kein Hund (ja) so länger leben!" — nein! Hr. Hirschbach hält sich nicht „für gescheidter als alle diese Laffen" und ihre Schöpfungen sind ihm kein „Tönekram", über den hinaus er ergründen möchte schweißeslos, was der Mensch, zum Schweiß geboren, nicht kann ergründen. Es wäre Schade um das kostbare edle Metall, das unverkennbar in schweren Erzesstufen er in sich birgt, wollte so er denken und durch die Wäsche des Studiums es nicht zu läutern suchen von dem, was **w a h r** und was **u n w a h r** an diesen ist. Fantasie allein reicht dazu nicht aus: wohin sie uns führt, der ordnende Verstand muß ihr Leiter seyn, sonst ist früher oder später, hier oder dort, Verirrung ihr gewisses Ende.

B e r l i n bei **M. S i m i o n**: **L e b e n s - L i e d e r u n d B i l d e r.** Von Adelbert von Chamisso. Für eine Sopran- und eine Baritonstimme, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von **L. H e t s c h**, akademischem Musikdirektor in Heidelberg. 1840. Vier Hefte in gr. 8. Pr. 2 Rthlr. oder 3 fl. 30 kr. rhein.

Nicht ohne besondern Grund weisen wir der Anzeige dieses Werks hier ihren Platz an: was Hr. Hirschbach in jenem seinem Quartetten-Cyklus durch den reinen Ton zu erreichen gedenkt, ist hier durch das bestimmter bezeichnende Wort schon gegeben, dem nur zu glänzenderem Farbenspiel dann der Componist den Ton noch leiht. Der Leser gestattet, daß ich eine Bekanntschaft mit der herrlichen Dichtung Chamisso's bei ihm voraussetze. Das ganze Leben, wie es vom Momente ersten Erwachens heranreift nach und nach durch die verschiedenen Stufen zunehmender Kraft und Empfindung bis herab wieder zum Augenblicke endlichen Verlöschens, soll in poetischen Bildern, und nach seinem zweifachen Geschlechte zwar, darin sich abspiegeln. Je mehr und inniger dabei der Dichter an gewisse dem Menschen als solchem und unter allen Verhältnissen gleiche Lebensäußerungen sich lehnte, desto

treuer, treffender und charakterfester mußte sein Bild selbst auch werden, aber desto langsamer, stufenweiser vermochte er den verschiedenen Gradationen des menschlichen Lebens selbst auch zu folgen. Nicht die vier Menschenalter im Allgemeinen brauchte er dabei zu erfassen, sondern die niederen Grade unter den darin noch statthabenden Verhältnissen von Wachsen und Vergehen konnte und durfte er bei solchem Verfahren gleichfalls auch berühren; nicht ein Bild im Großen blos brauchte er zu zeichnen, sondern viele kleine Bilder, durch deren Zusammenstellung an sich dann der Charakter des großen ebenfalls sich ausprägte, nur figurenreicher, in den Gestalten mannigfaltiger, und das sicher zeichnende, dem leeren Begriffe dienende Wort kam ihm dabei vortrefflich zu statten. Solche einzelne, specielle Charaktere und Zustände in der Darstellung zu erfassen, läßt aber das Mittel unsrer Musik nicht zu. Sie zeichnet stets im Großen wie im Kleinen, und ist ihr Bild darum vielleicht etwas unklarer, so ist die Wirkung desselben doch eben deshalb auch wieder stärker. Der Knabe, der Jüngling, Mann und Greis, das Mädchen, die Jungfrau, die Gattin und Mutter, — sie mögen in dem Wesen ihres Seyns vielleicht noch Gegenstand wirklich musikalischer Darstellung abgeben können, aber wie der Knabe von der Armbrust und dem hölzernen Schwerdte nach und nach übergeht zum wirklichen Feuerrohr und schneidenden Degen, wie die Jungfrau eben spielte noch mit der Puppe, dann im dunkeln Vorgefühl ihres Berufs an der Pflege sich weidet, welche das Thier selbst seinen Jungen zu Theil werden läßt ꝛc. — alle diese einzelnen Grade der vier allgemeinen Alter auch in das poetisch malende Bereich noch zu ziehen, soll dem Worte wohl gestattet seyn, der Ton indeß vermag es nimmer, und welche unendlich schwierige Aufgabe daher der Componist sich stellte, wenn er obige Dichtung Chamisso's in Musik zu bringen beschloß, geht daraus unleugbar hervor, — eine Aufgabe, die zudem um so schwieriger wird, als unter den einzelnen Dichtungen des ganzen Bildes, oder vielmehr unter der ganzen langen Reihe von „Lebensbildern“ ein gewisser innerer Zusammenhang sich befindet, den zu bewahren die Musik niemals weiter fähig seyn kann, als daß sie an die Verschiedenheit der beiden Geschlechter sich etwa hält, den Bildern des männlichen Geschlechts eine stärkere Haltung denn denen des weiblichen Geschlechts zutheilt, was der Componist sofort auch in der Stimmverschiedenheit schon zu thun strebte, und den zu bewahren sie als zweite, vervollständigende Dichtung doch nicht minder verpflichtet zu seyn scheint. Erkennen wir also die Schwierigkeit der Aufgabe, aber ehren wir damit auch das Vertrauen, das der Componist durch ihre Stellung zu sich selbst, zu seinem Talente an den Tag legte. Solch' Vertrauen erwächst stets nur aus einem Bewußtseyn künstlerischer Kraft, über das wir uns selbst niemals Rechenschaft abzulegen vermögen. Und ehren wir dann, wenn der Componist die Aufgabe gelöst hat, so weit sie zu lösen war, was nach meinem Dafürhalten in Wahrheit der Fall ist, diese Kraft nicht minder, ja noch mehr auch. Daß der Componist oft deklamiren mußte, wo er — augenscheinlich — so gern aus der ganzen Tiefe seines Herzens heraus lyrisch gesungen hätte, daran trägt die erschöpfende Dichtung die Schuld, die keine Seite der Zeichnung der Musik mehr übrig ließ als kaum die der helleren Färbung, welche der Ton an sich schon verleiht. Einem tiefen geistigen Durchdringen derselben begegnen wir aber selbst an solchen Stellen, und das kluge Maaßhalten im lyrischen Ergusse darf nicht als letztes Zeichen davon dienen. Daneben muß dem Componisten ein seltenes Talent zugesprochen werden, das, was er auf diesem Wege geistig erkannt, tief innerlich empfunden, auch in eben so treuer, wahrhaftiger Weise wieder zu geben, ohne die Musik ganz und gar doch der Dichtung unterzuordnen. Ungewöhnliche kunstphilosophische Bildung, tiefer Sinn vom Wesen unsrer Kunst und hohe Meinung von ihrer natureigenen Selbstständigkeit, selbst wo sie verbunden mit der Poesie erscheint, setzt dies voraus, und in dieser Hinsicht möchte ich die gesammte Composition ein Meisterstück ihrer Art nennen, das aus gleichem Grunde des schönen Zeichens der Originalität nicht entbehren konnte. Kein Ton, den wir dem blos zufälligen musikalischen Einfalle und nicht einer auf tiefem Durchdenken und Durchempfinden der Dichtungen beruhenden künstlerisch wahrhaften Erfindung entsprungen halten könnten! — Daher die bei jeder Nummer augenblicklich ansprechende Wahrheit in Charakter und Ausdruck, und das Wohlgefallen, das an der ganzen Anlage und Behandlung wir finden, und das seine einzige Störung nur von daher erhält, wo das Wort und Haltung des Gedichts dem Componisten gewissermaßen einen Balladeton in die Feder diktirten, und wo das Gefühl, der psychische Hauch, der über dem Ganzen schwebt, doch meint eigentlich lyrisch singen zu müssen. Ein solcher Zwiespalt scheint mir unter anderen besonders in Nr. 6 obzuwalten, aus dem der gewöhnliche Sänger daher niemals einen gelungenen Vortrag schaffen dürfte, wie denn überhaupt der Charakter unsrer Kunst stets da in einen gewissen Conflikt mit dem Sinne der Dichtung tritt, wo diese ihr Bild an eine bestimmte Erscheinung knüpft. Hier hätte ohne Zweifel der Componist jedesmal den allgemein betretenen und an sich auch vollkommen richtigen Weg verlassen und, um seine Kunst keiner Schwäche auszusetzen, weniger an die Dichtung selbst, an deren Wort und Sinn, denn blos an ihre geistige allgemeine Situation sich halten sollen. Unsere Musik ist reich genug an Objektivität, als daß wir das auch noch in dieser Beziehung ihr aufzudringen brauchten, was die jedenfalls schon materiellere Dichtkunst vor ihr voraus hat. Dem Materialismus giebt dies neue Gelegenheit, Armuth ihr vorzuwerfen, während der Spiritualismus, dem allein unsere Kunst angehört, Nichts dadurch gewinnt. Dies in Betracht gezogen, will fast auch der Wunsch sich mir aufdringen, der Componist möchte niemals Hand an die Lösung seiner Aufgabe gelegt haben, so groß und edel diese ist, und eine so bewundernswerthe hohe Kraft er in anderm Betracht durch jene an den Tag gelegt hat. Selbst nicht einmal Alles, was unsere Kunst kann und vermag, muß sie auch wollen, wie viel weniger das, was sie nicht kann und vermag. die letzten Gränzen ihrer wahrhaftigsten Schönheit liegen noch weit innerhalb der letzten Grän-

zen ihrer eigentlichen Produktionsfähigkeit. Ich scheide damit von dem Werke in der Ueberzeugung, daß, wer mehr von dem Liedergesange verlangt, denn blos eine gefällige Melodie, auf der Sinn und Charakter des dichtenden Worts im glücklichsten Falle sich noch wiegen, wie der Ton selbst auf den leisen Wellen wehender Lüfte, wer ein gewisses tief geistiges Leben, über das Wohlgefallen hinaus Wahrheit im Ganzen wie im Einzeln auch davon fordere, und dieser Wahrheit zu Lieb selbst ein Opfer an jener Wohlgefälligkeit nicht scheut, mit voller Befriedigung, mit wahrhaft künstlerischer Erbauung dabei verweilen wird; doch auch mit dem Wunsche, daß, wer den Antheil nicht zu begreifen vermag, den der Geist selbst über die bloße Gemüthswelt hinaus an den Leistungen unsrer Kunst noch zu nehmen das Recht hat, wie der Verstand an den Regungen und Thätigkeiten des Gefühlsvermögens, oder wer bei allem Anerkennen solchen Antheils doch kein lebhafteres Interesse dafür hegt, die Compositionen sich selbst, dem Verfasser und unsrer Kunst zu Lieb, ruhig liegen lassen möchte: sich selbst — weil er nicht Befriedigung genug finden, dem Verfasser — weil man ihn verkennen, und der Kunst zu Lieb — weil man sie schwach halten würde, wo sie doch stark ist. Dies Verhältniß erkläre auch Ton und Weise dieser meiner Anzeige, der ich sonach nur noch zufüge, daß bis auf eine ziemliche Anzahl von Druckfehlern (namentlich im ersten Hefte), welche indeß in einem eigenen Verzeichnisse aufgezählt und berichtigt worden sind, der Typendruck wie die ganze sonstige äußere Ausstattung der Ausgabe höchst geschmackvoll und sauber ausgefallen sind.

Schilling.

Correspondenz.

Paris am 24. Juni 1841.

Gestern ward in der komischen Oper zum siebenten Male Kastners Oper *La Maschera* (2 Akte, Text von Arnould und de Wailly) aufgeführt, und der sich stets steigernde Beifall, den das Werk erhält, scheint mir nicht allein gerecht, sondern giebt mir Veranlassung auch, ausführlicher Ihnen darüber zu berichten.

Seit Jahren, seit der Zeit, als Hr. Dr. Kastner das Unterrichtsfach der Musiklehre mit seinen vielfach vermischten theoretischen Schriften bereicherte, war sein Name unter Musikern, Professoren, Schülern und Dilettanten kein fremder mehr. Als sich nun die Neuigkeit verbreitete, der gepriesene Theoretiker habe im Hafen der opéra comique ein lyrisches Werk einlaufen lassen, war man allseitig gestimmt, zu erfahren, wie der in der Theorie der Kunstsphäre Einheimische in praxi sich als geprüft zeigen würde. Es wäre zwar nicht gerade nothwendig gewesen, aus dem Mann des Gesetzes den Mann der Anwendung desselben zu folgern, denn eines, obgleich beide in enger Verbindung, ist von dem andern unabhängig und dürfte ohne Vorwurf vermißt werden. Strenge Theoretiker sind gewöhnlich nicht schaffende Künstler; sie haben Urtheil auf Unkosten der Einbildungskraft, und fordern sie je zuweilen Kunstwerke im Beweisesbedürfnisse, so mag man an ihren Werken die Abgeschlossenheit der Formen rühmen, Gesetzes-Erfüllung, aber es haucht aus denselben nicht jener unsichtbare, begeisternde Balsam, der wie ein Himmelsthau auf unser Herz träufelt und den wir Poesie nennen. Mit Hrn. Dr. Kastner war es nicht nur also; die Werke, welche er im Gebiete der Theorie veröffentlicht, zeugen vielmehr von der hohen Liebe, womit sich sein Geist zur Kunst hingezogen fühlt; er vermißte es allzupeinlich, wie man in Paris, in Frankreich, noch so völlig der Mittel entblößt war, woran sich der erwachende Genius gängelt, und wodurch er stark wird und groß. Es wird ewig wahr seyn was Horaz sagt:

Natura fieret laudabile carmen, an arte
Quaesitum est; ego nec studium sine divite vena
Nec rude quid prosit video ingenium; alterius sic
Altera poscit opem res, et conjurat amice.

Die Kunst muß der Natur zur Stütze dienen, ohne gefesselt zu werden, sie soll ihr nur die freundschaftliche Leiterin seyn. In dieser Ueberzeugung schrieb Hr. Dr. Kastner seine theoretischen Lehrbücher. Daß aber sein Geist, wenn er sich aus dem etwas trocknen Felde der Regeln entfernte, schönen Gesanges fähig, das hatte man auch schon allenthalben, aus den zahlreichen kleinern und größern Compositionen ersehen, welche der Künstler wie duftende Blüthenblätter aus der blühenden Frühlingswelt seines Herzens herausfallen ließ. Ein ausgedehnteres Ensemblestück hatte man jedoch noch nicht gehört, und darum war auch die Neugierde natürlich, womit die fröhliche, zweiaktige Oper erwartet wurde.

Das Sujet des Stückes, eigentlich eher eine Comödie, als ein Opernlibretto, wurde mit Gewandtheit von dem Componisten ausgebeutet. Ich will Ihnen, eh' ich die Musik etwas näher bespreche, vorerst den Inhalt des Libretts mittheilen.

Mit dem Rufe einer ausgezeichneten Sängerin, hatte Antonia, die schöne Antonia, bereits ganz Italien erfüllt. Antonia soll diesen Abend zum ersten Male in Mailand in der Oper la Maschera öffentlich auftreten. Sie ist zwar noch nicht persönlich in der Stadt bekannt geworden, hat jedoch unter ihren zahlreichen Anbetern hauptsächlich schon zwei, den russischen Prinzen Rockmanoff und den französischen Gesandten, den Grafen von Neuville, an ihren Siegeswagen der Vergötterung gefesselt. Beide Liebhaber haben die Reizende auf Maskenbällen und zwar nie anders als unter der Maske gesehen, aber beide haben es sich hoch und theuer gelobet, Einer vor dem Andern den Vorzug vor der Sängerin zu erlangen. Diese hat gerade an diesem leidenschaftlichen Eifer kein Mißfallen; sie ist übrigens des Theaters müde, und gäbe herzlich gern dem Einen oder dem Andern das Vorrecht des ehelichen Besitzes, wenn sie nur erst die Gewißheit erlangt, wie es sich eigentlich mit der Reinheit und Entschiedenheit der Absichten ihres Buhlen verhalte. In diesem Zweifel giebt sie Beiden Anspruch auf Hoffnung und hält Beide im Zaume. Unterdessen trifft zufälliger Weise eine verschleierte Dame bei Antonien ein, Julia, die ehemalige Freundin, sie, auch einst zum Theater bestimmt, jetzt mit Grafen von Neuville vermählt, im

Drange eine Frauenlaune zu befriedigen, diejenige nämlich, diesen Abend an Antoniens Stelle, in der Oper la Maschera auftreten zu dürfen, was wohl geschehen konnte, da die Sängerin im Stücke von Anfang bis zu Ende maskirt bliebe, man auf jede Weise im Schutze des Incognito wäre. Antonia hat zwar Einwendungen gegen das Vorhaben der Freundin, sieht aber doch den Umstand als nicht ganz unwillkommen und sinnt in gleicher Zeit auf eine kleine Rache, womit sie den treulosen Grafen von Neuville bestrafen möge. Julia nimmt, bevor sie eine Hauptscene aus der Maschera wiederholt, Domino und Maske, begiebt sich ins Theater, wird aber — o des Zufalls! — von sechs Kosacken im Dienste des Prinzen entführt, und erhält nun auf dem Landhause des Hospodars aufs neue die eindringlichsten Versicherungen seiner Liebe. Was halfen da Juliens Betheuerungen, der Prinz irre sich, sie sey Antonia nicht, also nach nicht der Gegenstand seiner Anbetung, alles umsonst, der Prinz sieht hierin nichts weiter, als was im ähnlichen Falle anfänglich eine Dame als Gegenwehr zu sagen hätte. Mittlerweile kündigt man den Grafen von Neuville an, dem der Sängerinnenraub zu Ohren gekommen, und der nun seinen Nebenbuhler bis auf das Landhaus verfolgte, um ihm seine Beute streitig zu machen. Die vermeintliche Antonia wird auf dringende Bitte in ein Nebenzimmer gebracht und es erscheint der Graf. Zwischenrede unter Beiden und gegenseitige Hartnäckigkeit. Da kommt der Bediente aufs neue und meldet die Gräfin von Neuville, d. h. Antonien, die unter diesem Namen bei dem Prinzen Neuigkeit über den Vorfall zu erlangen hofft. Und nun Verlegenheit auf des Grafen Gesicht, der, um nicht seiner Gemahlin zu begegnen, seiner Seits in ein Nebengemach unter Riegel und Schloß gebracht wird. Romanoff empfängt die Gräfin von Neuville (d. h. Antonien), verliebt sich in sie, macht ihr Geständnisse ganz eigener Art, daß er sich nämlich mit der Sängerin getäuscht, und daß es nur ein Wesen wie sie gewesen, dem er seine Rubel und sonstige Schätze zu Füßen gelegt. Die Sängerin hört diese Aussage mit ganz besonderem Wohlgefallen an, und fordert, um zur Beeiferung des Prinzen einen Beweis zu haben, während einer Stunde nur im Hause nach völligem Gutdünken schalten und walten zu dürfen. Sie gebietet dem Prinzen strenges Stillschweigen, und tröstet sich mit der Hoffnung, den Grafen sammt der Gräfin, Eines nach dem Andern, entfernen zu können. Antonia zieht sich zurück. Was hab' ich Besseres zu thun, denkt jetzt der Prinz, als meine Rivalin in Besitz der Sängerin zu bringen, die mir überdies gleichgültig geworden. Er läßt Frau und Mann aus ihren Receptaculi heraus und — in der allerunausstehlichsten Verblüfftheit. Erklärungen nun auf beiden Seiten, Unverstandnes auf beiden Seiten und nichtsdestoweniger Einklang. Man hält sich traulich umschlungen, man küßt sich die Hand, als Antonia mit Rockmanoff an der Thüre erscheint. Der Prinz erwartet sich den außerordentlichen Erfolg dieser Erscheinung — aber siehe! der Graf, die vermeinte Antonia, selbst Antonia, die vorgebliche Gräfin, alles bleibt in der vollkommensten Ruhe. — Wie soll der Prinz aus diesem Ambrosio heraus? Antonia löst den Knoten des Geheimnisses und reicht dem Prinzen die Hand zum erwünschten Bündnisse.

Diese anmuthige Comödie bot Stoff zur Entfaltung seiner Reize, weniger aber musikalische Situationen. Herr G. Kastner scheint uns nichtsdestoweniger mit Gelingen seinen Gegenstand behandelt zu haben. Ein überschriftliches Relatum mag hievon Zeugniß geben.

Die Ouverture ist ohne Zweifel die Hauptnummer des Stücks, nach musikalischem Werthe zu bestimmen. Sie ist in C-dur, geht nach einer kurzen Einleitung in ein Andante 6/8 über, und läßt uns einige Augenblicke mit Wohlgefallen an dieser Träumerei und Melancholie verweilen, die unter glücklichen Modulationen und frischer Harmonie unserm Ohre schmeichelt. Eine kernige, scharfgezeichnete Phrase bildet das Thema des Allegro's, des zweiten Theiles; da sie kurz, weil sie sehr geneigt zu Imitationen schien, im fugirten Style behandelt. Am Ende kommt das erste Motiv des Allegro zurück, und macht dieser kleinen Symphonie ein brillantes Ende.

Nr. 1. Das Anfangsterzett in G-dur ist komisch und guten Geschmacks; die Weise ist einfach, natürlich, und durchgängig spielend und leicht.

Nr. 2. Terzett in D-dur, voll hübscher Ideen, aber hauptsächlich an dem Ensemble fesselnd, wo die Worte „à ce roi“ mit gelungenem Ausdrucke wiederholt werden.

Die Couplets-Nr. 3 entfernt sich vom Romanzenton der Franzosen durch den erhabenen, gedehnten Styl, worin sie der Componist mit viel dramatischer Intelligenz zu kleiden wußte.

Nr. 4. Die Ballscene (in As-dur), eine durchaus schöne Dichtung. Erst hören wir das Motiv aus dem ersten Theile der Ouverture, dann folgt ein Walzer in Es-dur, der immer mit jener Stimme singt, worin Liebe und Schmerz — ein Recitativ unterbricht den Sturm der Gefühle — wonach der Walzer flüchtig zu Ende eilt.

Nr. 5. Die singende Schauspielerin, Madame Dotier, sang ruhmvoll ihre Couplets, den Ausdruck sich einschmeichelnder Verliebtheit, dem es selten am Siege des Gelingens fehlt. Wie ist die Melodie so weich, so elegant, coquett und originell! Ein 3/4-Takt schließt diese Nummer und contrastirt je unerwarteter je angenehmer mit ihrem Anfange.

Nr. 6. Finale des ersten Akts, in G-dur. Die verschiedenen Personagen sind in der allerunbeschreiblichsten Bewegung, Staunen, Unruhe, heftige Bewegung, Alles ist mit Wahrheit und Wärme im Musikbilde abgeprägt.

Der zweite Akt, der gelungenere des libretti, von Hrn. Dr. Kastner glücklich ausgebeutet. Die Gräfin von Neuville fängt mit Couplets an, die in zwei Theile zerfallen, im ersten finden wir die Hauptphrase aus dem Allegro; das zweite kann mit einer graziösen brillanten Bolera verglichen werden.

Nr. 8. Ein originelles Duett im Dreierrhythmus, woran aber die Perückenschule kein Wohlgefallen haben mag, was uns aber wegen seiner Neuheit und Frische äußerst empfehlenswerth schien.

Nr. 9. Arie in C-dur, ein entwickeltes Bolero, von freiem Charakter und entschiedener Farbe. Eine Mittelphrase giebt zu äußerst schönen harmonischen Progressionen Anlaß. Ueberhaupt hat der Componist seine Arbeit reichlich mit Harmonie versorgt, was wohl kein Tadel, und in Frankreich eine seltene Erscheinung.

Nr. 10. Das Waldhorn.

Hat nun Hr Dr. Kastner mit dieser Erstlingsarbeit auf der französischen Bühne in vollem Maße sich den Beifall erprobter Musiker zu verdienen gewußt und die Erwartungen gerechtfertigt, auf welche seine Theorie-Werke schließen ließen, so glauben wir nichtsdestoweniger seinen Wirkungskreis auf eine größere Scene gewiesen, wo sich sein Geist mit weniger Beschränkung umzuthun im Stande. Was Hr. Dr. Kastner an solch einem Orte vermag, wird er uns am besten mit einer großen Oper beweisen, der wir unterdessen mit Erwartung entgegen sehn.

Ferdinand Braun.

Feuilleton.

Aphorismen von Wilhelm Häser.

„Ingenuas didicisse fideliter artes, emollit mores, nec sinit esse feros."

Kunst und Natur sollen Hand in Hand gehen. Die schöne Natur giebt Uebereinstimmung, Harmonie. Das Innere muß mit dem Aeußern harmoniren, dann ist Wahrheit vorhanden; ist das erstere nicht zu finden, so sehen wir eine Maske; fehlt das zweite, so erbeuten wir Schlacken, statt Gold.

Uebertriebenes Feuer eines Künstlers sinkt zur Karrikatur, zur Fratze herab, wofür dem Verehrer der schönen Natur ekelt.

Wenn aber die geregelte Phantasie vom Studium der Wahrheit geleitet wird, dann zaubert sie Ideale hervor, und befriedigt Herz und Gemüth.

Die Kunst ist das Mittel; die Wahrheit, die Harmonie oder die genauste Uebereinstimmung des Kunstwerks in sich, der Zweck.

Die allzugroße Vorliebe für das Technische, Mechanische verliert den hohen Zweck der Kunst aus den Augen, und sinkt zu Künsteleien herab. Die Kunst zu bergen ist eine schwere; wohl dem Künstler, der damit vertraut ist!

Schöpfung ist die Morgengabe, womit Natur den Künstler beschenkte; Darstellung ist das non plus ultra der Ausbildung.

Nur eine kleine Zahl von Auserwählten erkor sich Mutter Natur zu ihren Lieblingen; die Kunst aber steht der Natur fort- und ausbildend treulich und begütigend zur Seite!

Keine der menschlichen Stimmen hält wohl folgende Anforderungen aus, daß sie chiara, sonora, d'argento sey (hell, wohltönend, wie Silber klingend); und dabei noch piena, di corpo, intonata, flessibile, agile, distesa, robusta, forte, grata e dolce (voll, durchgängig rein, biegsam, leicht, von Ausdehnung, stark und dabei doch angenehm): Allen wurde nicht Alles zu Theil; Jedem das Seine.

Der bis jetzt noch unerreichte, in Wahrheit berühmte Kunstlehrer Bernacchi stellt für Sänger und Sängerinnen folgende goldene Regel auf; daß es vor allen Dingen nöthig sey, di mettere e di spandere e di sostener la voce (die Töne gut und richtig anzusetzen, anschwellen und wieder abnehmen zu lassen; di finir con chiarezza tutto ciò, che s'intraprende, e di sottomettere sempre l'abilità alla ragione (Alles, was der Sänger unternimmt, mit Klarheit und Deutlichkeit zu vollenden, und die Kehlfertigkeit immer der Wahrheit und Vernunft unterzuordnen.

Sie werden mir einräumen, Freund, daß wir die Ausbildung und Veredlung des Gesanges den Italienern hauptsächlich zu verdanken haben; aber in der That nur den ältern Kunstlehrern einer schöneren vergangenen Periode. Das sieht man immer mehr und mehr auch in Italien selbst ein, wo der wahrhaft gute Gesang täglich mehr in Verfall geräth, und, mit wenigen Ausnahmen, zur Charlatanerie und musikalischer Seiltänzerei herabgesunken ist; woran die modernen Compositeurs am meisten Schuld sind. Andern Theils sind manche der ehemals gefeierten Conservatorien in Italien theils eingegangen theils vernachlässigt worden; und nicht selten wurden dabei Lehrer angestellt, welche ihrem wichtigen Amte nicht zur Gnüge gewachsen waren, und im schroffen Gegensatze zu Bernacchi's wohl geprüften Grundsatz sottomettevano la ragione all' abilità (die Wahrheit und Vernunft der Kehlfertigkeit unterzuordnen pflegten).

Wie viele ähnliche Kunstanstalten kann aber noch zur Stunde unser an sich kunstreiches Deutschland wohl aufweisen, welche wirklich preiswürdig zu nennen wären?

Welche Willkühr erlauben sich heut zu Tage nicht Sänger in der Unzahl von Cadenzen, Läufen, colla parte's, rallentando's, Fermaten u. dgl. Man nimmt es leider nicht allzugenau, selbst gegen Regeln der Harmonie, ja gegen allen gesunden Sinn zu verstoßen. Solchem unkünstlerischen Unfug sollte sich jeder rüstige, seinem Fache gewachsene Direktor durchaus widersetzen.

Daß man sich leider! oft genug darauf berufen hört, daß dieser oder jener berühmt (?) gewordener Sänger es eben so mache, kann vor dem Forum des guten Geschmacks für keine triftige Entschuldigung gelten. Man will Effekt machen, Beifall erhaschen; und so wie es leider der Unkundigen mehr, als wahrhafte Kunstverständige giebt, eben so wahr ist es wohl auch, daß die meisten Bühnenverwaltungen heut zu Tage noch alles dazu beitragen, das Bischen guten Geschmack vollends auszurotten. Man sehe nur die Repertoirs der Opern und die Namen der Componisten an, welche das Feld den classischen Tonsetzern älterer und neuerer Zeit streitig machen. Die frommen Wünsche ächter Kunstfreunde um baldige Abhülfe verhallen in den Lüften. —

Ein Mann von Beruf, Talent und Geschmack, welcher den Namen eines durchgebildeten Künstlers verdienen will, wird leicht Manier von Manieren zu sondern wissen, und ohne Mühe in den Geist jener Manier einzudringen vermögen, wenn anders das göttliche Princip der Kunst überhaupt eine Einschränkung in eine besondere Manier zuläßt.

Unsre bessern Schauspieler geben sich Mühe, verständlich und deutlich zu pronunciren. Ist der Sänger nicht auch ein deklamatorischer Redner?

Aus welchem Grunde aber spricht man (was im Gesang vor allem weh thut) Worte, wie: Geist, weißt, braußt, auf, fein, mein, heilig u. s. w. folgendermaßen aus: Gei-ist, wei-ißt, brau-ußt, au-uf, fei-in, mei-in, hei-ilig (was man nicht nur in Schwaben, sondern auch aus dem Munde fremder Künstler häufig hört)?

Oder, weshalb singt man statt: Ruhe, Verzeihung, Flehen, Ehe u. s. w. Ruh-he, Verzeih-hung, Fleh-hen, Eh-he u. dgl. Wer denkt daran, im gemeinen Leben je so diese und ähnliche Worte auszusprechen? Das h (der Buchstabe) lautet auf solche Weise jedenfalls hart und störend; und ist ja weiter nichts als ein Dehnungszeichen im Worte selbst. Nah-ein, steh-ien, geh-ien, statt: nahen, stehen, gehen, klingt eben so widrig, um so mehr, wenn, in dem Wahne, Undeutlichkeit vermeiden zu wollen, — die letzte Sylbe stärker betont wird, wodurch die Aussprache nur schleppend und gedehnt erscheint. Die deutsche Sprache hat allerdings in ihrer Wortfügung viele Consonanten. Diese so spät als möglich an den Vokal, den tönenden, und schnell anzuschließen — beobachten gute Sänger stets; und so manche häßliche Gutturalklänge können dadurch vermieden werden, wenn man besonders darauf achtet, daß die Unterlippe sammt der Kinnlade dabei eine ganz untergeordnete Rolle spiele.

Die Italiener sprechen gewöhnlich besser im Gesang aus, als deutsche Sänger; doch gab und giebt es noch jetzt so manchen Künstler, von Ruf sogar, unter ihnen, der die eigene Muttersprache verunglimpft. Beweise fänden sich leicht, gehören aber nicht hierher. Selten aber geschieht es bei ihnen, daß sie den Vokalen nicht ihr

Recht anthun, und bei Passagen oder sonstigen Coloraturen das u wie ae oder o, ja sogar wie i aussprechen; eben so wenig verwechseln sie das p mit b, and d mit t.

Eine natürliche Häufung von Diphtongen (von denen schon oben die Rede war) ist auch z. B. in den Worten euch, euer u. s. w. fehlerhaft. Wie oft spricht man sie folgendermaßen aus (nicht nur Bühnenkünstler, sondern überhaupt manche öffentliche Redner) oich, aire x.

Klingen nun die Worte Liebe, Triebe, geben u. a. besser, oder ist es richtiger, das an sich gelinde b noch mehr zu verweichlichen und es wie ein w auszusprechen Liewe, Triewe, gewen? — Ich glaub' es nicht.

Auf das Studium des richtigen Athemholens scheint man jetzt leider auch wenig Fleiß zu verwenden; denn außerdem würde man nicht so oft hören und sich wundern müssen, daß der Sinn einer zusammenhängenden Periode, oder wohl gar ein einzelnes Wort getrennt und auseinander gerissen wird.

Zu Bernacchi's anempfohlenen mettee a sostener la voce gehört zuvörderst auch das portamento, Halten und Tragen der Töne und ein fester und bestimmter Anschlag derselben durch alle Chorden. Wie sehr dies noch immer mißverstanden wird, beweist so mancher Sänger (und am meisten Sängerinnen) durch das Ziehen und Schleifen der Töne von einem Intervall zum andern; zumal von einem höhern Ton in einen niedern. Sonst nannten dies italienische Singlehrer urlare, latrare, miagulare (heulen, bellen, miauen); so wie dieselben alle Läufe durch Semitöne (chromatische) aus der Schule als geschmackwidrig verbannten. Aber die erwähnten Untugenden rühren leider heut zu Tage auch von italienischen Mustern her; welche eher eine strenge Rüge wohlmeinender Kritik, als Nachahmung verdienen. Zu der erwähnten mißverstandenen messa di voce scheint vielleicht auch ein falscher Affekt, ein erheucheltes Gefühl Veranlassung zu geben, wobei der Ton weinerlich zitternd oder mit zu großer Anstrengung hervorgebracht wird, und dem sonoren Klange desselben großen Eintrag thut. Giebt es nicht auch viele Schauspielerinnen, die in das Schnupftuch hinein weinen, wenn sie gerührt oder schmerzlich bewegt scheinen wollen? —

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

München am 19. Juni. In unserer Erzgießerei fand gestern in Anwesenheit des allerhöchsten Hofs eine eben so sinnige als interessante Feier statt. Das vor drei Wochen in Erz gegossene Standbild Mozarts ward nämlich an diesem Tage aus seinem Schacht hervorgehoben und über demselben auf einem Gerüste aufgestellt. Den übrigen Raum des Hauses, mit Festons geziert, umschloß in mäßiger Höhe eine Gallerie, für einen zahlreichen Sängerchor bestimmt. Um 10 Uhr Abends erschienen JJ. MM. der König und die Königin, Prinz Luitpold, die Königin von Griechenland, die Erzherzogin Sophie x., und nahmen in der Mitte vor dem Standbild Platz. Hierauf hielt der Königl. Musikintendant Frhr. von Poißl einen Vortrag, in welchem er über das Wirken des großen Tondichters treffende und erhebende Worte sprach. Dieser Rede folgten, von etwa einem 200stimmigen Männerchor vorgetragen, drei Chöre aus verschiedenen Werken des unsterblichen Meisters, nämlich „O Isis" (Zauberflöte), die Serenade aus „Cosi fan tutte" und zum Schluß der Chor aus „Titus" (dem Höchsten der Götter x.), welche durch ihre Kraft und vollendeten Vortrag eine erschütternde Wirkung hervorbrachten. Zwischen jedem dieser Gesänge, denen ein dem Feste analoger Text unterlegt war, ward das Bild durch bengalische Feuer verschiedenartig beleuchtet. Die feierliche Stille in den überfüllten Räumen löste sich jetzt in ein donnerndes Hoch auf und so schloß dieser Akt der Pietät mit dem Ausdrucke der lebendigsten Begeisterung. Der Guß selbst ist auf das Vollkommenste gelungen. Uebrigens wird das Standbild hier bleiben bis auf die von Salzburg nach Wien gelangte Anfrage, wie es nach dem bekannten Mosaikfund mit der Errichtung des Fundaments des Denkmals gehalten werden soll, die Endentscheidung eingegangen seyn wird.

London am 12. Juni. Die politische Aufregung, welche überall vorherrscht, mußte natürlich auf die Londoner Saison einwirken. Die Italienische Oper, sonst der Sammelplatz der Fashionablen, ist nicht halb so besucht als in andern Jahren, die Bälle und Routs sind kalt und bei Weitem nicht so zahlreich als früher, und nach dem 17., dem letzten Drawing Room der Königin, wird sich die Gesellschaft wie durch einen Zauberschlag auflösen. Die „Löwen" des Tags sind dieses Jahr in London Mlle. Rachel und Liszt. Die deutsche Oper — trotz der Anziehungskraft von Tichatschek, Staudigl und Mad. Stöckl-Heinefetter und einer fast tadellosen Ausführung der Meisterwerke aller Schulen — leidet an der allgemeinen politischen Krankheit. Um so ehrenvoller war es für Hrn. J. Benedict, in seinem vor Kurzem gegebenen Conzerte die ganze fashionable Welt Londons versammelt zu sehen.

Nürnberg am 26 Juni. Herr Eduard Pyrkherl aus Wien gab am 21. d. M. eine musikalische Soirée. Seinen vorausgegangenen großen Ruf in mehreren Wiener x. Zeitschriften übertraf Hr. Pirkherl durch seine bewunderungswürdigen Leistungen auf dem Piano, theils in einer großen Fantasie (Souvenir de Beethoven) von Thalberg, theils in Schubert'schen und selbst componirten Liedern, so wie in einem Etude in As-dur, Nocturno und Etude heroique. Hr. Pirkhert entlockt seinem Instrumente die glänzendsten Effekte, zaubert Harmonien herauf, die in uns die angenehmsten Gefühle erzeugen, unser Herz zur Andacht, so wie zur Bewunderung und zum Staunen erheben. Mit Löwenkraft beherrscht er die Tasten, schwelgt in Empfindungen und in harmonischen Verflechtungen mit Klarheit, Sicherheit, Milde und südlicher Gluth. Mit genialer Auffassung und erstaunlicher Ruhe, Leichtigkeit und Besonnenheit besiegt er spielend alle Schwierigkeiten. Die reizendsten Figuren, Arpeggios, Triller, harmonische Verbindungen in den Begleitungsstimmen und Gesangstellen, Octavenpassagen, welche er mit wahrer Virtuosität behandelt, hören auf unter seinen Fingern mechanisches Gewebe zu seyn. Sie tragen das Gepräge eines tieffühlenden und denkenden Geistes und lassen uns ein Seelenleben schauen, welches durchdrungen ist von einem rein ästhetischen Gefühle. Viele Kenner stellen seine Leistungen Herrn Liszt und Thalberg würdig zur Seite. Mit rauschendem Applaus belohnte das zahlreiche Auditorium den großen Künstler, der zu seinem Concert ein Instrument aus der hiesigen Biber'schen Pianoforte-Fabrik besonders auszeichnete, und heute seine Kunstreise nach Stuttgart, Paris und London angetreten hat *).

Miscelle.

Die erste Pension von jährlich 400 fl. rhein., um welche die Mozartstiftung in Frankfurt a. M. eine Concurrenz eröffnete, ist dem jungen, talentvollen, vielversprechenden Componisten Jean Joseph Bott aus Cassel (statutengemäß) auf vier Jahre zuerkannt worden. Er ist der Sohn des dortigen Hofkapellisten und vielfach gebildeten Musikers Anton Bott, und machte schon 1838 als Violinvirtuos eine erfolgreiche Reise nach Holland.

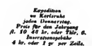
*) Auch in Stuttgart war Hr. Pyrkherl, und gestatteten Umstände mancherlei Art ihm auch nicht, ein öffentliches Concert zu veranstalten, so hatte er doch Gelegenheit, im Hause des Redakteurs d. Bl. und in der Fabrik des Hrn. Instrumentenmachers Schiedmayer vor einem auserwählten Kreise von Künstlern und Kunstfreunden zu spielen, die ihm aufs unzweideutigste dann denjenigen auszeichnenden Beifall spendeten, welchen in Wahrheit sein außerordentliches, eben so fertiges als ausdrucksvolles Spiel verdient, und welcher, nach Versicherung des zugleich anwesenden Intendanten des Königl. Hoftheaters und ersten Kammerherrn Seiner Majestät des Königs, Herrn Grafen von Leutrum, auch Ursache einer Realisirung des von ihm ausgesprochenen Wunsches, vor Allerhöchstem Hofe sich hören lassen zu dürfen, gewesen seyn würde, wenn Allerhöchst-Dessen nahe bevorstehende Abreise noch eine Veranstaltung der Art zugelassen hätte. Indessen glauben wir für unsern Theil, Hrn. P. zu den ersten jetzt florirenden Pianisten zählen zu müssen. Anm. d. Red.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. *Nr.* **28.** 15. Juli 1841.

Einfluß der Tonkunst auf Menschenbildung und Anwendung derselben bei der Erziehung.

(Schluß.)

Wie selten finden wir jetzt noch solche Schulen, wo der Unterricht im Choralsingen mit angemessener Sorge und nach einer Methode ertheilt wird, welche die zu erwartende Wirkung im Voraus verbürgt. Wie läßt sich dies aber auch anders erwarten, so lange noch sogar in jenen Anstalten dieser Unterricht nur mangelhaft betrieben wird, in welchen künftige Volkslehrer gebildet werden, von denen man neben ihren übrigen Dienstespflichten auch fordert, daß sie ihre Schuljugend in der Musik je nach den einzelnen individuellen Anlagen, namentlich und vorzüglich aber fürs den Choralgesang befähigen. Wenn überdies auch noch die geistlichen Vorsteher der Schulen entweder aus Mangel an Kenntniß in diesem Lehrzweige oder an gutem Willen dafür nicht mit der ihnen zuständigen Energie und Autorität eingreifen, die Geistlichen, die eben größtentheils in Rücksicht ihres Choralsingens für die eigentliche Würde des Gottesdienstes und für die Erbauung bei ihren gottesdienstlichen Handlungen so Viel zu wünschen übrig lassen, was aber auch wieder der in der Regel äußerst mangelhafte Choralunterricht in den geistlichen Seminarien verschulden mag, und bei Weitem nicht so allgemein stattfinden würde, wenn dieselben früher schon in den Elementarschulen für den Gesang gehörig befähigt worden wären. So mußte es denn kommen, daß der Choralgesang jetzt in unsern meisten Kirchen seine Würde und Erbaulichkeit größtentheils verloren hat, und daß derselbe oft sogar als ein skandaleuses Geheul oder Geplärre erscheint, welches jede fromme Regung ersticken und den gläubigen Hörer mit Widerwillen und Aerger erfüllen muß; und so fällt es denn auch klar in die Augen, daß durch die Beschränkung der Kirchenmusik auf den bloßen Choralgesang die kirchliche Feier und Erbauung eher verlieren als gewinnen müßte, und daß hierbei Nichts weiter zu wünschen übrig bleibt, als daß die Kirchenmusik nach ihrem ganzen Umfange endlich wieder bis zu jener Höhe möge gefördert werden, wo sie mit lebendiger und heiliger Kraft ihre heilsamen Wirkungen verbreiten und fähig seyn kann, das gläubige Gemüth für Andacht, fromme Gefühle, Sittlichkeit und Tugend zu entflammen. Um so mehr aber müssen wir dies wünschen, wenn wir erwägen, daß eine gute Kirchenmusik ihren wohlthätigen Einfluß nicht allein auf die religiösen und sittlichen Gefühle, sondern auch auf die allgemeine geistige und ästhetische Bildung der gesammten, auch der gemeinen Masse des Volkes verbreiten kann, auf den Bürger und Gewerbsmann z. B., dessen geistige und körperliche Kräfte die ganze Woche hindurch von seinem Geschäfte in Anspruch genommen werden, und für den der kirchliche Cultus in Verbindung mit würdiger, gottgeheiligter Musik nicht allein zur Erbauung, sondern auch als eine Art von Schule für die Bildung seiner ästhetischen Anlagen überhaupt dienen kann. Eine gute, in heiliger Weihe geschriebene, ächte Kirchenmusik ist der Fassungskraft des gemeinen Mannes eben so angemessen, wie jener des Höhergebildeten, und hat die Kraft, die andächtigsten und heiligsten Regungen in ihm hervorzurufen und zu unterhalten. Ihre heilsame Wirksamkeit greift aber wirklich noch weiter für ihn: selten oder gar nicht hat er Gelegenheit, außer der Kirche eine Musik zu hören, die geeignet wäre, auf sein Gefühlsvermögen in der Art einzuwirken, daß dieses, in einer edlern Stimmung und Richtung dem Besseren zugewendet, für den Genuß wahrer Kunstschönheiten empfänglich wird. Jeder reine Kunstgenuß ist aber zugleich Veredlung und Verschönerung des Lebens; wenn ihm aber dieser Genuß nirgends als in der Kirche geboten wird, so ist und bleibt auch diese für ihn der einzige Ort, wo ihm solche Veredlung und Verschönerung zu Theil werden kann.

Daß die Kirchen nach dieser Ansicht eine Art von Kunstschule für das Volk seyn können, hat kein Land so augenfällig bewiesen, als Italien während der Blüthezeit seiner Musik, und ehe diese (seine Kirchenmusik) in ihren dermaligen erbärmlichen Zustand herabsank. Damals war jeder Italiener, auch der von der untersten Klasse, in Gegenständen der Musik und Malerei mehr Kenner und fähig, ein richtiges Urtheil zu fällen, als die Mehrzahl der sonst Gebildeten in andern Ländern, blos weil er in den Kirchen immer nur schöne Gemälde zu sehen bekam. Wäre damals seine Kirchenmusik so beschaffen gewesen, wie die jetzige, so würde der Italiener nur ganz niedere und unlautere Begriffe von der Tonkunst gehabt haben. Der feinere Sinn und die Empfänglichkeit für gewisse höhere Erzeugnisse und Wirkungen der Kunst ist nur den

Geweihten beschieden, aber eine natürliche Simplicität des Styls und Ausdrucks spricht Jeden an, dessen Kunstgefühl noch nicht durch widerstrebende Einwirkungen, durch leeren, geistlosen, gemeinen Klingklang verwöhnt, bestochen, der einen, ewigen ästhetischen Wahrheit untreu geworden ist, ganz besonders und zuverlässig aber, wenn dieses Kunstgefühl durch einen allgemeinen und zweckmäßig geleiteten Musikunterricht in den Schulen geweckt und genährt wird, wovon allein eigentlich jener wohlthätige Einfluß der Tonkunst auf Volksbildung zu erwarten steht, worüber sich unser beliebter Volkssänger Schulz so trefflich und überzeugend ausspricht. „Die Musik“, sagt er, „wirkt auf den reizbarsten Theil des Menschen, auf seine Sinnlichkeit, deren Leitung doch einer der ersten Zwecke der zur Bildung eines Volkes anzuwendenden Mittel ist. Aufklärung des Verstandes allein wirkt darauf oft nur sehr langsam, oft nur schwach, oft gar nicht; die Musik hingegen allzeit, und oft so gewaltig, daß sie zu unbegreiflichen Thaten entflammt. — Wenn ein Volk gegen die Vergnügungen des edelsten Sinnes des Menschen, des Gehöres, noch in dem Grade gleichgültig ist, daß Schreien und Singen, Falsch und Rein ihm einerlei sind; wenn ein Volk die Musik nur dem Namen nach oder höchstens nur die unterste Stufe ihrer Zauberkraft kennt, und von dem Eindrucke, den sie auf seine Gefühle machen müßte, keine weitere Erfahrung hat, als den ein rohes Geschrei oder falsch gespielte lärmende Instrumente hervorbringen, so kann man annehmen, daß die sittliche Bildung bei diesem Volke noch keine bedeutenden Fortschritte gemacht habe; wenigstens sind ihm viele der angenehmsten Gefühle, die den Genuß des Lebens erhöhen, noch unbekannt, und es fehlt ihm daher ein großer Theil seiner Glückseligkeit. Man mache es aber stufenweise mit den höhern Kräften der Musik bekannt, und zwar nur mit solchen, die seiner Fassungskraft und seinen Gefühlen immer angemessen bleiben, und die vornehmlich die Beförderung seines sittlichen Vergnügens zum Augenmerk haben: man verschaffe ihm den öftern Genuß derselben in so manchen Fällen seines Lebens, und es ist nicht zu zweifeln, daß in eben dem Grade, worin sein Gehör sich bildet, und für die höhern Kräfte dieser wohlthätigen Kunst empfänglich gemacht wird, auch Gefühle für Schönheit in ihm erweckt werden, deren Einfluß auf die Sitten, auf alle häuslichen und geselligen Freuden, auf seinen Muth und seine Denkungsart, auf Versüßung der Arbeit und Erleichterung jeder Last und Leiden, auf den Genuß und die Glückseligkeit seines Lebens unwidersprechlich ist.“ — Und dieses heilsame Mittel zur Förderung des innern und äußern Wohlseyns sollten wir nicht mit allem Ernste in Anwendung bringen wollen auf dem einzig rechten Wege: daß die Jugend schon in den Schulen, so viel möglich, auch musikalisch gebildet werde? Wir müßten doch wahrlich blind seyn für den Nutzen dieser Bildung, der sich auf alle Stände und durch's ganze Leben ergießt; wir müßten nicht einsehen, welche wohlthuende und weit greifende Folgen und Wirkungen von einer allgemeinen musikalischen Bildung, und namentlich von einer gut geleiteten Gesangübung zu erwarten stehen, von jener Uebung, welche nicht allein für den innern Menschen, für seine sittlichen und ästhetischen Gefühle, sondern auch, was gewöhnlich zu wenig beachtet zu werden scheint, für seine äußern Lebensverhältnisse so entschiedene Vortheile bringt. Während die Bildung des Sprachorgans mit jener der Gesangstimme gleichen Schritt hält, eignet sich der Gesangschüler nach und nach eine Aussprache an, die ihm künftig in allen Fällen, wo er entweder in öffentlichen oder Privatverhandlungen, oder überhaupt im geselligen Verkehr zu sprechen hat, ganz trefflich zu statten kommen wird; und welches Lebensverhältniß bietet nicht Anläße in Menge zu solchem Sprechen? Wer hat aber auch nie einen grellen Abstich darin gefunden und gefühlt, ob Jemand mit einer rohen, heiseren, schwachen, rauhen, gepreßten, oder mit einer reinen, klangvollen, weichen, biegsamen und dem Inhalt der Rede angemessenen Stimme, wann und wo auch immer, spricht? Schon im gewöhnlichen Leben, in der ernsten wie in der fröhlichen Conversation, ist dieser Unterschied der Stimme oft höchst entscheidend für die Empfehlung und Begünstigung des Sprechenden und seiner Sache, oder für das Gegentheil; und schon dieser Umstand sollte jeden jungen Menschen aneifern, jede Gelegenheit zu suchen und zu benützen, die ihm zur bestmöglichen Ausbildung seiner Stimme dienen kann. Diese Gelegenheit findet er aber doch wahrlich nirgends besser, als in einer guten Gesangschule. Ungleich wichtiger aber als jedem Andern muß diese Stimmbildung für Jene seyn, deren einstiger Beruf die Aufgabe öffentlicher Vorträge mit sich bringt. Wenn wir gleich nicht so häufig in die Lage kommen, öffentlich vor großen Versammlungen sprechen zu müssen, wie es bei den Griechen und Römern der Fall war, die eben deshalb aus der Stimmbildungskunst ein besonderes Studium machten, so fehlt es uns doch auch nicht so ganz an Anläßen und unvermeidlichen Anforderungen dazu, daß wir die Vernachläßigung dieser Art von Bildung entschuldigen könnten. Unsere Kirchen haben noch ihre Prediger, unsere Gerichtshöfe ihre Richter und Sachwalter, unsere Ständeversammlungen ihre Volksrepräsentanten, unsere Lehrstühle ihre Professoren u. s. w.; überall muß ermahnt, gelehrt, erörtert, bewiesen, widerlegt, folglich geredet werden, und nirgends ist es gleichgültig, ob dieses mit oder ohne jenen Ausdruck geschehe, der lediglich von der Beschaffenheit der Stimme abhängt. Quinctilian hat in seinen institut. orat. ein besonderes, hier einschlägiges Kapitel, mit der Aufschrift: „An oratori futuro necessaria sit plurium artium scientia.“ Nirgends aber kann der Grund zu solcher Ausbildung der Stimme besser gelegt werden, als in der Jugend durch den Gesangunterricht in den Schulen.

In noch höherer Potenz aber erscheint die Wirkung der Gesangmusik in der Art, wie sie sich auf die innere Geistesbildung des Menschen äußert. „Die Kunst des Gesanges hat ihren Ursprung in der Seele des Menschen, und nur in ihren Tiefen ist Wahrheit zu finden, sie ist eine psychologische Kunst“, sagt Zschokke in seiner psychologischen Aesthetik. Der Gesang war und ist die Quelle aller Musik. Der Mensch sang eher als er spielte,

und sogar die moderne Musik (mit der christlichen Zeitrechnung beginnend) war in ihrer Entstehung bloßer Gesang, und noch heute rühren und entzücken uns die herrlichen Gesänge der alten Meister ohne alle Instrumentalbegleitung, immer noch hören wir in der Kirche, wie außer ihr, reine Vokalmusik mit mehr Theilnahme und Rührung, als das prachtvollste, reichste und glänzendste Instrumentalstück. Der Gesang kömmt aus der Tiefe des Gemüthslebens, zeugt am deutlichsten von Gefühl, erweckt dieses am kräftigsten. Nicht von Außen gegeben, durch den Sinn erst in die Seele dringend, sondern in deren Tiefe erzeugt, quillen die Töne hervor aus des Menschen tief bewegter Brust, als die wahrhafteste, beseelteste Sprache Dessen, Was er innerlich fühlt. Wenn Poesie, wie man den Satz aufstellt, als Gefühlssprache eine potenzirte Rede ist, so ist Gesang, als musikalische Gefühlssprache, eine potenzirte Poesie, die mit einer Vollkraft sich offenbart, mit einer Allgewalt das Gemüth des Hörers beherrscht, wie keine andere Musik es vermag. Klar und deutlich fällt dies in die Augen, wenn wir das eigenthümliche Wesen der Vokalmusik jenem der Instrumentalmusik vergleichend gegenüberstellen. Diese unterscheidet sich von jener wesentlich dadurch, daß sie, unabhängig vom Worte, frei waltend im Reiche der Töne, uns in ein vielbewegtes, reiches und wunderbar sich verklärendes Gemüthleben schauen läßt, die herrlichsten, beredsamsten und ergreifendsten Seelenbilder mehr im Allgemeinen und ohne näher determinirte Bedeutung, eine geheimnißvolle Sprache aus dunkler Geisterwelt uns vorführt, während jene, aus der Gefühls-Sphäre heraus und hinüberkreisend in das Reich der Ideen, zugleich an ein Gedachtes, an einen bestimmten Gegenstand der Empfindung sich anschließt, und so, wenn auch weniger frei, desto bedeutsamer zum Herzen und Verstand zugleich spricht. Die Musik schließt eigentlich, ihrer Natur nach und rein für sich betrachtet, jedes Haften an einer bestimmten Idee, folglich jede nähere Determinirung durch die Wortsprache gänzlich aus. Ihrer Natur gemäß ist sie rein romantisch, d. h. sie sucht, mit Ausschluß alles Dessen, Was dem Verstande anheimfällt, nur die Sehnsucht nach einem unbekannten, außer uns liegenden Etwas, nur ein treues Seelenbild rein verklärter Menschheit darzustellen, wie das schwächere Wort es nicht vermag. Schon bloße unartikulirte Töne haben die Kraft, den Drang innerer Seelenfülle verständlich zu offenbaren, schon die bloße reine Tonsprache vermag die verschiedenen Gemüthsregungen in entsprechenden Tonformen so beredsam und eindringlich zu verkünden, daß die Seele des Hörers, mächtig davon ergriffen, in gleiche Stimmung versetzt, bis zum gleichen Grade erfüllt, erwärmt und erhoben wird; und blos einseitig nach dieser Ansicht die Sache betrachtend, ohne auch die wesentliche Eigenheit und Wirksamkeit der Gesangmusik im Vergleiche mit jener der Instrumentalmusik zu würdigen und zu schätzen, könnte man leicht versucht werden, letzterer den Vorzug einzuräumen. Aber eine nähere, besondere und allseitige Prüfung beider Musikarten enthüllt uns erst das Charakteristische einer jeden, und gewährt uns im Betracht der Gesangmusik die volle Ueberzeugung, daß diese, indem sie das bestimmte Objekt der Empfindung nennt und bezeichnet, das Allgemeine in die Sphäre des Besondern, etwa wie die Gattung zur Species, oder den abstrakten Begriff zum concreten einengt, gewaltiger unser inneres Leben aufregt, die Gefühls- und Urtheilskraft zugleich und entschiedener affieirt, als wir dieses von der reinen Instrumentalmusik je erwarten können. Alle unsere Wahrnehmungen und Erfahrungen sprechen klar und überzeugend dafür. Töne des Schmerzes oder Jammers können auch dann, wenn wir sie in einer uns unverständlichen Sprache hören, tiefe sympathetische Rührung in uns hervorrufen; aber mit unwiderstehlicher Kraft schlagen diese Töne an's Herz, in vollester und tiefster Bedeutsamkeit erbeben sie in unsern innersten Fibern, wenn uns die verständliche Sprache des Jammernden zugleich auch die nächste Veranlassung und Ursache seines Jammers erkennen läßt. — Unläugbar thut daher die Musik erst dann ihre volle Wirkung, wenn sie sich mit der Dichtkunst vereinigt, wenn Vokal- und Instrumentalmusik im schwesterlichen Vereine für den gemeinsamen Zweck, das geistige Wohl der Menschheit zu fördern, ihre Zauber erschließen und verbreiten. Wir können uns hierüber auf das Gefühl aller Menschen berufen: das rührendste Gesang-Duett verliert in der That den größten Theil seiner Kraft, wenn es auf Instrumenten gespielt oder von Menschenstimmen in einer Sprache vorgetragen wird, die wir nicht verstehen. Vollkommen aber reicht die bloße Instrumentalmusik da aus, wo das Gemüth blos im Allgemeinen von einer Empfindung, abgesehen von einem bestimmten Gegenstande derselben, wie dies bei bloßen Instrumental-Compositionen, z. B. in der Sonate, Symphonie u. dgl. der Fall ist, angeregt und unterhalten werden soll.

Den nun angeführten Gründen und Erörterungen zufolge erscheint die Cultur des Gesanges als das Erste und Nothwendigste in der musikalischen Bildung überhaupt, somit auch dann, wenn wir diese Bildung als einen Theil der jugendlichen Erziehung betrachten. Damit aber in diesem Betracht der schöne Zweck sicher erreicht werde, wären manche Rücksichten zu nehmen und Bedingungen zu erfüllen, die dem Psychologen und denkenden Pädagogen nahe genug liegen, um den rechten Weg nie zu verfehlen. Die Tonkunst, als individuelle Kunst, die durch den Ton mittelst des Gehörs wirkt, erregt am unmittelbarsten das Gefühl, und verklärt in schöner Harmonie die tiefsten, unaussprechlichsten Regungen des Gemüthes. Es scheinen höhere Wesen durch sie in vielfachen fremden Stimmen vertraut uns anzusprechen — daher nannte auch Pythagoras die Töne das Element der Geister — und doch ist es nur unser eigenes Gefühl, welches gleichsam äußerlich mit der Luftwelle dahin strömt. Es ist aber nicht das Gefühl an sich, das uns ergötzt: es ist die höhere Harmonie, in die es aufgelöst ist, mit welcher es der begeisterte Genius, tief ergriffen von den heiligen Gesetzen der rings um ihn ertönenden Natur, in dem ätherischen Körper von Tönen bildete und [illegible] Solcher Art ist das Wesen der Tonkunst. Zur Erregung und mithin auch zur Bildung des Gefühls ist daher Nichts

so wirksam als die Tonkunst. Allein auch die Kraft des Geistes hat ihr Maoß, und in dem innern Organismus schwächt Dasselde, Was die eine Kraft erhebt, die andere unvermerkt. Die allzu erhöhte Gefühlsbildung ist der Reflexion und Urtheilskraft nachtheilig. Daher mag es auch kommen, daß z. B. von Musikern, selbst abgesehen von vernachlässigter Erziehung, oft so schlechter Unterricht gegeben wird, so wie auch vielleicht, daß so wenige Tonsetzer sich mit dem Dichter in ihren Werken zu vereinigen wissen. Wenn nun ohnedies schon in der Jugend das Gefühl sehr früh und mächtig regsam ist, so vermag die Musik allerdings das Gemüth des Kindes zu heiliger Gluth zu entzünden und Ahnungen des Unaussprechlichen zu erwecken; von der andern Seite aber kann früh der Urtheilskraft geschadet und eine gewisse Passivität erzeugt werden, welche entsteht, wenn die Reize äußerer Dinge herrschende Gewalt über den Menschen üben, woraus nothwendig Charakterschwäche hervorgehen muß. Es ist demnach Sache der Erziehung, die Bildung durch Tonkunst, so wie durch Kunst überhoupt, in ihr natürkiches Verhältniß mit der wissenschaftlichen und praktischen Bildung zu bringen, welches bedingt ist durch das Verhäktniß der Kräfte selbst, an deren vorzügliche Uebung und Cultur das Streben der Menschheit geknüpft ist; und man kann bei einer solchen Rücksicht, welche der Erzieher nothwendig zu nehmen hat, nicht sagen, daß die Kunst, namentlich die Musik, dabei fremden Zwecken diene. Nur anzuertennen ist bei aller Verehrung für die göttliche Kunst, daß sie, naturgemäß geübt, zwar nie die Wissenschaft ausschließe, ja vielmehr, mit ihr im Bunde, ein goldenes Zeitalter wieder erobern soll, daß sie aber im Ringe der Humanität nur ein Hauptglied ist. Hieraus läßt sich auch erkennen, Was es besonders in dieser Hinsicht heiße, Erzieher zu seyn, und welche, dem gewöhnlichen Erzieher seltene, tiefumfassende Umsicht und Kenntniß, vor Allem der menschlichen Seele, eine richtige und weise Leitung der Jugend fordere; denn nicht leicht ist es, im Praktischen jenes Verhältniß zu treffen, wo es der lebendigen Individuakität und ihrer Entwicklung gilt. Wer ferner den Ursprung der Schwächen und Krankheiten der menschlichen Seele kennt, kennt auch die Mittel, ihnen heilend entgegenzuwirken, und wird selbst da, wo er es schon mit Verbildung oder Unnatur zu thun hat, sich bald dieser, bald jener Einwirkung, bald der Musik, bald einer andern Kunst als Reizmittel bedienen, oder den schädlichen Einflüssen, welche sie nach Maaßgabe der Individualität des Zöglings haben könnten, zuvorkommen. Dasselbe gilt in ähnlicher Beziehung auch von dem eigentlichen Arzte. Die Erziehung soll besonders darauf hinwirken, den jungen Menschen vor Einseitigkeit zu bewahren, denn sie zielt auf Humanität. Nur bei einer solchen Erziehung, die wir eine freie nennen, ist es dem Individuum möglich, bei allem Eifer und Fixirung Dessen, wozu es sich berufen fühlt, sein Thun unbefangen zu würdigen und seinen Gegenstand in Verbindung mit den übrigen Gliedern der Humanität, d. h. in seiner wahren Stelle und Würde zu erblicken. Dahin bringt es selbst der freieste Geist nicht wohl durch sich selbst, denn die Mehrzahl der Menschen, selbst der talentvollen, überschätzt nur allzu leicht ihr Streben, und artet, da ihr Blick auf das stete Wogen des Lebens nicht frei gerichtet ist, in Dünkel und Pedanterie aus. Ja es ist sogar nothwendig, und ein etwas schärferer Blick auf Künstler lehrt es täglich, daß ein dumpfes Befangenseyn in der Sphäre ihrer Kunst, bei dem trefflichsten Takente und der höchsten Regsamkeit der dieselbe begünstigenden Kräfte, ihren Produkten etwas Herbes und Abstoßendes giebt. Es thut also die allgemeine Erziehung etwas Großes, wenn sie die eigenthümliche Kraft des Individuums und Das, was die Natur für dasselde gethan hat, zwar pflegt und sich entwickeln läßt, — denn Großes wird nur durch Energie erzeugt — aber auch zugleich dahin wirkt, daß nicht in Zukunft die Herrschaft eigenthümlicher Fähigkeit und Neigung in Despotismus ausarte.

G. Bak. Röder.

Kritik.

Berlin bei Schlesinger: *Duo Cantica quatuor vocibus cantanda*, quae illustrissimae Academiae Berolinensi dedicat *Alexis Lvoff.* Op. 6. Partitur und Stimmen. Pr. 1 Rthlr. oder 1 fl. 45 kr. rhein.

Beide Motetten sind im strengsten Capellstyle geschrieben. Die erste, „Verba mea auribus percipe“ ꝛc., steht in G-dur und zerfällt in drei Hauptsätze. Der erstere von diesen ist ein Adagio non troppo (G-dur C), in welchem Tutti und Soli mit einander wechseln. Mit dem judica illos tritt eine Modulation nach C-dur, und der zweite Hauptsatz Andante (3/4) mit einem Solo für alle vier Stimmen ein, das erst in der Mitte von einem Tutti abgelöst wird. Der dritte Satz endlich (Allegro G-dur C) giebt mit dem et laetentur omnes Gelegenheit zu einer kleinen Schlußfuge (Fughette, imitatorischer Satz) mit zwei Subjekten, welche sofort gleichzeitig im Sopran und Alt eintreten, von denen aber nur das erste seine geregelte Antwort erhält. Die zweite Motette, „Diligam te Domine fortitudo mea“ ꝛc., steht in A-moll und zerfällt in zwei größere Hauptsätze, deren erster (Adagio sostenuto) nur durch eine anhaltende Modulation nach F-dur unterbrochen wird, und deren zweiter (Allegro non troppo) ebenfalls durch Nachahmungen und Verkehrungen ein fugenartiges Ansehen gewinnt, ohne indeß zu einer eigentlichen Fuge nach heutigem Sinne sich zu erheben, sondern mehr der älteren canonischen Schreibart sich nähernd, wie überhaupt beide Motetten, die im Uebrigen, in Charakter, Anlage und Durchführung, sich vollkommen gleich sind, diesem älteren gebundenen Style angehören, von welchem ausgehend nun in der That sie als höchst interessante Erscheinungen der heutigen Literatur und Presse angesehen werden müssen. Es ist eine eben so merkwürdige als in ihrer Wahrheit gedankenerregende Erfahrung, welche ich durch mehrere Vorgänge bereits machte, daß unsere Dilettanten, so bald sie ihre Kräfte an höhere Kunstleistungen setzen, häufig weit Glücklicheres, Werthvolleres und Ersprießlicheres zu Tage fördern, als der Künstler vom gewöhnlichen Range. Mag das daher kommen, daß der

Dilettant, treibt Lust und Liebe ihn einmal zu innigerer Theilnahme, in der Regel auch Fleiß genug und Ausdauer im Studium besitzt, sich weniger auf sein Talent verläßt, als durch jenes erringen zu müssen meint, was an diesem ihm abgeht, während doch dieses es war, das die große Lust und Liebe zur Sache erweckte; oder mag es daher kommen, daß dergleichen Dilettanten gemeiniglich durch ihre anderweitige Erziehung und Bestimmung auch zu dem Grade von Bildung gelangt sind, welcher ihnen eine hellere Einsicht in das eigentliche Wesen der Kunst, hier das Wahre von dem Falschen, das Ganze von dem Halben zu unterscheiden, gestattet. Ich sage — durch mehrere Vorgänge schon ist mir diese Erfahrung geworden, und vorliegende Motetten bringen einen neuen noch dazu. Wie viele Componisten vom Fach sind, welche heute noch das Bereich der Motette in ihren Wirkungskreis einschließen mögen? — Die Einen halten die Wege in diesem Gebiete für zu umständlich, unfrei, und den Andern sind sie wohl gar gänztich unbekannt oder zu eng. Anders der Dilettant Lvoff, über welchen wir früher auch einmal biographische Notizen mittheilten (s. Jahrg. 1840 S. 408), und indem er anders denkt und handelt, glaubt er auch andere Kunstprincipien als die heutigen dabei gelten lassen zu müssen. Gewiß hat er recht gethan damit, und daß er es that, war die erste Bürgschaft schon für gute Früchte. Nicht etwa der Adel jenes ältern gebundenen Styls blos wird in den beiden Motetten mit einfach modernem Gewande repräsentirt, sondern die Würde der Kirche, das fromme, Andacht erweckende, erhebende Element auch ist darin festgehalten. So alle Haltung der Stimmen, so jede Modulation, so die gesammte Harmonie in ihrem Einzeln wie in ihrem Ganzen, das wahrhaft künstlerischen Werth dadurch besitzt. Lassen wir dahin gestellt seyn, welche oder wo und wie der Verfasser seine Studien machte, — gründlich und umfassend waren sie jedenfalls, und eine hohe Meinung, eine seltene Achtung muß er vor dem besitzen, was mit einem Worte die Kritik Wahrheit zu nennen hat in jeder künstlerischen Leistung, und die um so edler hier hervortritt, je inniger sie sich der Wahrheit in dem anschließt, worin unsere schöne Tonkunst ihre edelsten, höchsten Triumphe feiert, nämlich — in der frommen, kirchlichen Musik. Daneben muß den Verfasser aber auch ein seltenes produktives Gemüth beseelen, das Geist zugleich in die gründlich gearbeitete Form zu hauchen weiß, und überhaupt eine reiche Bildung ihn beherrschen, die in der Produktion vor jedem Fehlgriff a priori schon bewahrt. Anders nämlich vermöchte ich mir die überraschende Wahrheit auch selbst in den kleinsten Einzelnheiten, z. B. in der bloßen Deklamation, der Verbindung und Verstellung der Worte und dergl., und den hohen, edlen, ausdrucksvollen Schwung, in welchem gleichwohl das Ganze wie das Einzelne sich hält, nicht zu erklären. Großes Vergnügen hat die Durchsicht und der Genuß der Composition mir gewährt, und ich kann den Dank dafür wohl nicht besser und pflichtgetreuer darbringen, als wenn ich alle Freunde edlen frommen Chorgesangs damit einlade, das Vergnügen mit mir zu theilen.

Schilling.

Prag bei J. Hoffmann: Kurze Belehrung über die innere Einrichtung der Orgeln und die Art, selbe in gutem Zustande zu erhalten &c. Für angehende Orgelspieler verfaßt von Joseph Gartner, K. K. Hof-Orgel- und Fortepianobauer in Prag. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. 1841. VIII u. 56 Seiten in 8. nebst beigelegten Zeichnungen. Pr. 48 kr.

In Rücksicht auf seinen nächsten Zweck ist dies gewiß ein sehr nützliches Werkchen. In Prag nämlich besteht ein Verein von Kunstfreunden für Kirchenmusik; zur Förderung guten Orgelspiels unterhält derselbe dort eine eigene Organistenschule; die Zeit von nur 20 Monaten aber, welche dem theoretisch-praktischen Cursus in derselben gestattet ist, reicht kaum hin, die jungen Studirenden praktisch so tüchtig zu machen, als zur Erreichung des letzten Ziels nothwendig ist, und veranlaßte dies die Direktion der Anstalt, den entlassenen Zöglingen derselben theoretische und praktische Musterwerke mit auf den Weg zu geben, an welchen fernerhin durch Studium und Uebung ihr Talent erstarken könne, so glaubte sie ihre Aufgabe doch erst dadurch vollständig zu lösen, wenn sie jenen Werken auch ein anderes Buch noch zufüge, das als Rathgeber in allen das Instrument selbst betreffenden Angelegenheiten dienen könne, um so mehr, als die meisten der entlassenen Zöglinge zum Organistendienste auf dem Lande und in kleinern Städten berufen werden, wo nicht immer und zu jeder Zeit ein in dieser Beziehung technisch gebildeter Instrumentenmacher gegenwärtig ist. Aus praktischen Händen mußte ein solches Werk wohl am vollkommensten hervorgehen, und so erging denn von genannter Direction ein Gesuch dieserhalb an den Verfasser, einen bewährten Orgelbaumeister, der in Betracht der Absicht demselben auch eben so bereitwilligst als mit großer Umsicht nachkam. Dies die Geschichte des Buchs, welche uns zugleich hinlänglich über seinen Zweck belehrt. Man könnte einwenden, daß Werke der Art in Mehrzahl schon vorgelegen, selbst gründlichere, ausführlichere als dieses, und jene Institutsdirektion nur zu einem solchen hätte zu greifen brauchen; indessen ist die Construktion und Disposition der böhmischen Orgeln meist eine höchst eigenthümliche, so daß die vorhandenen Orgel-Organographien der Mehrzahl nach sich kaum darauf anwenden lassen, wenigstens in Bezug auf das, was dieses Buch vornehmlichst will (die Behandlung der Theile beim und zum Spiele insbesondere zeigen), und dann sollte den Zöglingen auch ein nur geringer Kostenaufwand dadurch verursacht werden. Ich glaube, daß das Buch diese seine Aufgaben vollständig löst; aber auch über solche nächste Bestimmung hinaus scheint es mir ein sehr nützliches und namentlich den Landorganisten sehr empfehlenswerthes Werkchen. Es handelt in gedrängtester Kürze und populärster Darstellungsweise von Allem, was nur irgend die Orgel als Instrument angeht. Ließe sich hie und da auch Manches noch ergänzen und in Bedenken ziehen, so darf nicht vergessen werden, daß für den, welcher höhere Studien in diesem Theile der Instrumentenbaukunst und Akustik machen will, es nicht geschrieben wurde, und solchem die gründ-

licheren Werke von Töpfer, Wilke u. A. unzweifelhaft zur Hand liegen. Indeß wird hier doch das Nothwendigste mitgetheilt über die „innere Einrichtung einer Orgel und ihre wesentlichsten Bestandtheile“, als Blasbälge, Windkanäle, Windladen, Wellentafeln, Abstralten und Winkelhaken, Claviaturen, Regier- und Pfeifenwerk ꝛc. ꝛc., „über die richtige Zusammenstellung der Stimmen beim Spiele“ (Registrirkunst), „über Intonation und Stimmung der Orgel“, über Orgeldisposition, Orgelproben, kleinere Orgelreparaturen, kurz über alles Dahingehörige, und in einer Weise zwar, daß es dem Landorganisten, dem Schullehrer ꝛc. genügen wird. Was durch das Wort nicht deutlich genug werden konnte, ward durch Abbildungen erläutert. Interessant ist die Mittheilung der Dispositionen der größten Orgeln in Prag (im siebenten Abschnitt). Demnach stehen dort außer mehreren kleinern Werken **vier** wahrhaft großartige Werke: eins in der (zusammen 3 Orgeln besitzenden) Hauptpfarrkirche zu St. Niklas, von Thomas Schwarz 1747 erbaut, das für drei Manuale 46 Register mit 2532 klingenden Pfeifen enthält und 1835 von dem Verfasser neu hergestellt wurde; ein anderes in der K. Stiftskirche am Strahow von 42 Stimmen mit 3087 Pfeifen (83 auf einen Ton), im J. 1746 von Franz Faßmann erbaut, aber Anfangs nur halb so groß als jetzt; ein drittes in der K. Metropolitankirche St. Veit mit 40 Registern und 2831 Pfeifen, von Anton Gartner 1765 erbaut; ein viertes in der Hauptpfarrkirche am Thein mit 32 Registern und 1665 Pfeifen. K — r.

Breslau bei Leuckart: *IV Gradualia vel Hymni*, cum textu latino et germanico, pro Canto, Alto, Tenore et Basso composita et reverendissimo ac doct. Dom. C. Herber etc. dedicata a *Josepho Kassner*, rectore et Cantore Vratislaviae. Pr. 10 ggr.

Vier kurze Gesänge, wie im Titel bezeichnet, und in Stimmen gedruckt, welche geeigneten Orts benutzt von Wirkung seyn werden. Der Satz ist leicht und die Ausführung sonach keinen Schwierigkeiten unterworfen. Selbst in Betreff der verschiedenen Eintheilung der Noten auf den lateinischen und deutschen Text wird der Sänger sich bald zurecht finden.

Berlin bei Trautwein: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung, in Musik gesetzt und J. K. H. der Prinzessin von Oranien unterthänigst zugeeignet von Fr. Barnbeck, Mitglied der K. Würtemb. Hofkapelle. Pr. (nicht angegeben).

Ebendaselbst bei Bote u. Bock: Sechs Lieder für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt und Hrn. J. Th. Betts freundlich zugeeignet von Th. Trendelenburg. Op. 5. Pr. 16 ggr.

Darmstadt bei Pabst: Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt und Fräul. Caroline Jaup gewidmet von C. A. Mangold. Op. 12. Pr. (nicht angegeben).

Den ersten beiden Componisten begegnet Ref. hier zum erstenmale, wenigstens entsinnt er sich nicht, jemals Etwas von ihnen gesehen oder gehört zu haben; von letzterem, Hrn. Mangold, sind ihm bereits einige gelungene Lieder bekannt. Auch diese drei Lieder, welche er hier bietet, das Volkslied „Aenchen von Tharau“, „Monat Mai“ von Heine und „Sternenschein“ von Fr. v. Plönnies, dürfen dazu gerechnet werden. Namentlich möchte ich genanntes Volkslied und „Sternenschein“ für zwei recht wackere, der weitern Verbreitung würdige Gesänge erklären. Die Lieder von Barnbeck sind einfach und gemüthreich, wenn sie auch weniger tief empfunden und durchdacht erscheinen. Singt sie der Mann nicht, nicht die Frau, singt sie sicher doch die Jungfrau und der junge Tenor gern. Ihre Weisen sprechen an und man ist bald vertraut mit ihnen, wie wenn man sie schon öfter oder in Aehnlichkeiten gehört. Hr. Trendelenburg dagegen, der zwei Lieder von Th. Moore mit englischem und deutschem Texte, „der Abend“ von Chamisso, „das Gevatterkränzlein“ von Ferd. Reyher, „die Nachtigall“ und ein unbetiteltes Lied bringt, strebt sichtlich nach Originalität und Tiefe, und kommen dadurch manchmal auch herrliche Gedanken, ausdrucksvolle Wendungen zum Vorschein, so hindert es doch im Allgemeinen den Schwung der Melodien. Am natürlichsten gehalten und anmuthigsten gefungen ist wohl das letzte Lied „die Nachtigall“; die andern — ich weiß nicht, sie lassen nicht kalt und machen doch auch nicht warm, und ich meine, lieber mit kalter Haut spielen und tändeln, als darüber hinaus und dann doch nur auf einem Mittelgrade bleiben, der niemals Zufriedenheit gewährt. Vielleicht übrigens, daß Hr. Trendelenburg noch Vorzügliches in der Gesangs-Composition leistet. Die Anlage dazu besitzt er, und wer mit Beginn doch schon über der Gewöhnlichkeit Gränzen wenigstens hinausschreiten **will**, hat sicher auch die Kraft, durch öftere Wiederholung des Versuchs endlich darüber hinauszukommen. H — r.

Correspondenz.

Riga im Mai 1841.

Wenn es sich um den Zustand der Musik in unsrer Stadt handelt, so muß vor allem andern die Rede von unserm Theater seyn, das alle Kräfte in sich vereinigt, welche zur Ausführung irgend eines namhaften Tonstückes nothwendig sind. Sänger und Sängerinnen sowohl, als Instrumentisten stehen im Solde der Direktion, ohne deren Einwilligung kein Mitglied des Theaters vor dem Publikum erscheinen darf. Die größten Leistungen in der Musik bestehen daher meistens in der Aufführung von Opern, die mit ausgezeichneter Sorgfalt gegeben werden, und auf welche unser Publikum auch die meiste Aufmerksamkeit verwendet. Was im Concertsaale vorkommt, beschränkt sich mehrentheils auf den Gesang, der hier die meisten Verehrer zählt. Nächstdem findet von den Instrumenten nur das Pianoforte einigen Anwerth, während man sich um Streich- und Blasinstrumente wenig kümmert. Das Theater zählt unter den Opernmitgliedern vorzügliche

Talente, wovon die vor Kurzem in St. Petersburg so sehr gefeierte Sängerin Mad. Hoffmann, nebst ihrem Gemahl, dann der treffliche Bassist Günther besondere Beachtung verdienen. Das Orchester, unter der Leitung des thätigen und geschickten Capellmeisters Dorn könnte mit den besten rivalisiren, wenn der Raum dazu ein gehöriges Verhältniß in der Besetzung desselben gestattete. Der als Liedercompositeur vortheilhaft bekannte Tauwitz leitet den Chor mit unermüdlichem Eifer, und hat sich sowohl durch diesen, als durch die umsichtige Leitung der Operetten und Singspiele ein unbestreitbares Verdienst, so wie die allgemeine Anerkennung erworben.

Ueberhaupt dürften in Deutschland nur wenige Privat-Theater bestehen, wo die Oper mit dieser Rundung und Vollkommenheit gegeben werden kann, wie bei uns. Leider aber wird der Wunsch der äußerst thätigen Direktion, die nur stets das Beste und Edelste zu erreichen strebt, nicht immer, oder doch nur theilweise anerkannt, und es ist, trotz des in letzter Zeit bewilligten, sehr namhaften Zuschusses von Seite der Stadt, dennoch vorauszusehen, daß bei der sich täglich vermindernden Theilnahme des Publikums ein Institut nicht lange mehr bestehen kann, zu dessen Erhaltung das allgemeine Zusammenwirken so nothwendig ist. Dessen ungeachtet dürfen wir hoffen, daß die vom Comité in der letzten Zeit zur fernern Erhaltung des Theaters ergriffenen Maßregeln nicht ohne die erwünschte Wirkung bleiben werden, und für die Direktion eine längere Sicherstellung dadurch erfolgen wird, als es bisher der Fall war.

In diesem Augenblicke befindet sich Dem. Sabine Heinefetter in unsern Mauern. Sie ist bereits als Norma aufgetreten, wo sie durch ihre gewaltige Stimme, so wie durch ihr bedachtes, feuriges Spiel das sehr zahlreiche Publikum in ein wahres Entzücken versetzte. Ihr Ruf aber ist so groß, wie ihre Leistungen, daher wird es nicht nothwendig seyn, hier noch etwas zu ihrem Lobe hinzuzufügen. Im verflossenen Winter hörten wir ebenfalls die einst so gefeierte Sängerin Dem. Agnese Schebest, die jedoch nur mehr durch ihr Spiel, nicht aber durch ihren Gesang bestechen konnte. Klang und Haltung ihrer Stimme sind verschwunden, und man hört dafür nur noch ein fast ununterbrochenes Tremoliren, das dem Gefühle eben so wenig zusagt, als das unnatürliche Herausstoßen der Töne bei kräftigen oder markirten Stellen. Dem. Schebest sollte nicht mehr als Sängerin auftreten. — Sehr gut wurde nach ihr noch eine Me. Bishop aus London hier aufgenommen, die in Begleitung des als Componist für die Harfe so bekannten Hrn Bochsa von St. Petersburg hieher kam, und sowohl in Concerten als einzelnen Opernscenen mit Erfolg auftrat. Ihre Stimme hat einen ziemlichen Umfang, und den Mangel an Metall ersetzt sie durch eine schöne, der guten italienischen Schule angehörigen Methode. Auch Hr. Bochsa spielte mehrere Solostücke auf der Harfe, worunter sich ein Concertino mit Orchesterbegleitung durch seine vortreffliche Composition besonders auszeichnete.

Es wäre unrecht, wenn ich neben diesen drei erwähnten Sängerinnen nicht auch unsrer Me. Hoffmann erwähnen würde, die ihre Virtuosität nur um so glänzender an der Seite einer jeden von ihnen an den Tag legte, je schwieriger es ist, die Aufmerksamkeit des Publikums auch dann zu fesseln, wenn sie mit einem andern, neuen, und folglich interessanten Gegenstand beschäftigt ist. Der ihr jederzeit gespendete reiche Beifall gereichte daher sowohl ihr, als dem Publikum zur Ehre.

So reich übrigens unsre Oper ausgestattet ist, eben so arm sieht es mit der Kammer- und Kirchenmusik aus. Symphonieen bekommt man nur dann und wann, und immer nur im Fluge zu hören; Quartetten aber gar nicht. Und doch zählt unsre Stadt so viel Einwohner, als München oder Dresden, und es fehlt ihr überdies nicht an guten Musikern. In den Kirchen werden die üblichen Choräle nur selten im Jahre von einer Motette u. dgl. unterbrochen, und die kleine katholische Kirche ist zu arm, um etwas Bedeutendes für Musik thun zu können. Unter den Concerten im verflossenen Winter erregte das vom Kapellmeister Dorn die meiste Sensation, denn es ließen sich darin die drei Sängerinnen Dem. Schebest, Mad. Hoffmann und die kurz vorher vom Theater abgegangene Mad. Pollert-Dreßler hören, wovon jede ihre besonderen Anhänger und Gegner zählte. Der Zudrang war daher so groß, daß Viele den Saal gar nicht erreichten, und auf der dahin führenden Treppe wieder umkehren mußten, ohne ihre Neugierde befriedigen zu können. Man klatschte um die Wette, was nicht nur durch den Eifer der Sängerinnen, sondern vorzüglich durch die drei anwesenden Partheien im Publikum herbeigeführt wurde, aber man konnte doch nicht genau bestimmen, wer den Sieg davon trug.

Hr. Dorn hatte aber auf alle Fälle seinen Zweck erreicht, und sein jährliches Einkommen mit einer bedeutenden Anzahl Silberrubel vermehrt. — In diesem Concerte ließ sich auch eine reizende, sehr liebenswürdige Dilettantin mit Variationen von Henselt auf dem Pianoforte hören, und erntete dafür gerechten Beifall. Das ausgezeichnete, vielfach gebildete Talent dieser Dame verdient aber auch die Anerkennung eines jeden Freundes der Musik überhaupt, denn sie besitzt nicht nur einen hohen Grad technischer Fertigkeit, sondern sie weiß diese auch vollkommen bei jeder Art des Vortrags zu benutzen.

Hr. Löbmann, einer unsrer ausgezeichnetsten Violinisten, gab ebenfalls ein gut besuchtes Concert, in welchem er die Zuhörer sowohl mit eigenen als fremden Compositionen unterhielt, und in beiden seine Fähigkeiten glänzend bewährte.

Noch hörten wir später von einem andern Violinisten das Concert von Beethoven mit einer von dem ersten dazu componirten, und dem Ganzen so viel wie möglich sich anschließenden Fermate. Wenn kein geringer Muth dazu gehört, mit einer so ausgeführten großartigen Composition vor ein in unsern Tagen an flüchtige Etuden rc. rc. gewohntes Publikum hinzutreten, wenn an eine so brillante Aufnahme derselben schon im Voraus nicht zu denken war, wie bei den darauf ausgeführten Variationen von Molique, so liegt dafür in dem Gelingen einer solchen Aufgabe ein um so größerer Reiz, und man frägt da wenig nach dem

öffentlichen Beifall, der nur da recht laut wird, wo man keine Gedanken und Gefühle braucht, um Etwas zu verstehn. Ausgezeichnet war bei diesem Einzigen Concerte das Accompagnement, das zu den schwierigsten gehört, und von dem hiesigen Theaterorchester mit einer Lust, Genauigkeit und Delikatesse ausgeführt wurde, daß nichts mehr zu wünschen übrig blieb. Feigerl.

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Ravensburg den 28. Juni. Schon wieder ein Liederfest! Das Singen will nicht enden; wer weiß, was noch werden mag. Wenn aus dem Strome der Zeiten so manche neue Erscheinungen auftauchen und bald wieder verschwinden, so haben die Lieder- und andere öffentliche Feste, wie wir sie in neuerer Zeit bald da, bald dort auftreten sehen, eine zu poetische Seite, als daß sie empfängliche Gemüther nicht ansprechen sollten, und der Geschmack an denselben hat bereits in unserem Volksleben tiefere Wurzeln geschlagen, als daß er sich nicht in seinen Wirkungen auf die kommenden Geschlechter vererben sollte. Der Einsender dieses wünscht daher, daß auch hier eine kurze Beschreibung solch größeren Zusammenwirkens und Zusammenlebens, wo es sich nur immer kund thut, weiter trage zu denen, die sich dafür interessiren. Nicht Alles ist für Alle, und auch die Liederfeste haben ihre zwei Seiten; wir fassen sie von der edelsten auf, und auch das Convivium dabei ist uns nicht das Materielle allein, sondern es ist das frohe Zusammenleben, das uns immer auch für unser gewöhnliches Leben eine freundliche Erinnerung zurückläßt. Die Ehre der Haupt-Anordnung des Ravensburger Liederfestes gebührt Hrn. Dr. Zaiser, und das ausgegebene Programm giebt uns die Hauptzüge davon; wir übergehen die Beschreibung aller Einzelnheiten, wie sie gewöhnlich bei allen dergleichen Festen wiederkehren, als da sind: Donner des Geschützes, Trompetermusik ꝛc., und beschränken uns auf die allgemeine Bemerkung, daß sich das hiesige Liederfest weniger durch äußeres Gepränge, als durch Solidität auszeichnete. Gleichsam aus Einem Gusse strömten die vortrefflich gewählten Chöre, ebenso vortrefflich ausgeführt von den 22 Sänger-Gesellschaften (am zahlreichsten waren die von Weingarten und Appenzell) der vier Nachbarländer (Baden, Baiern, Schweiz und Würtemberg), unter der Leitung des hiesigen musikalischen Liederkranz-Vorstandes, Hrn. Eschenmüllers, hervor und gewährten den Zuhörern einen erhebenden Genuß. Ebenso allgemein sprach die in poetischem Gewande vorgetragene Rede von Hrn. Helfer Widman an. Eine mäßige Menge Zuhörer hatte sich in der Kirche eingefunden, eine mäßige Volksmenge bewegte sich auch den ganzen Vormittag in den Straßen, und die Fremden genossen von der nahen Veitsburg aus die Aussicht nach dem Bodensee und den Schweizerbergen und ergötzten sich besonders an der reizenden Lage der Stadt. Das frohgesellige Leben, Eintracht und brüderliche Liebe ist nirgends mehr zu Hause als in Ravensburg, und der Geist der Ordnung und Harmonie hat sich besonders auch an dem heutigen Liederfeste bewährt. Auf der Kuppelnau, einem sehr geeigneten Festplatze, fand sich eine große bedeckte Tribune, die geräumig genug war, alle Sänger zu fassen; sie war im Halbzirkel gebaut, und oben wehten die Fahnen der verschiedenen Liederkränze in folgender Ordnung: Ravensburg (Concordia), Mersburg, Kempten, Biberach, Tettnang, Isny, Waldburg, Ulm, Scheer, Aulendorf, Wolfegg-Waldsee, Reutlingen, Altshausen, Friedrichshafen, Appenzell, Saulgau, Altdorf, Weingarten, Memmingen, Waagen, St. Gallen, Mengen, Ravensburger Liederkranz. Die Tribune war ausschließlich für die Sänger-Gesellschaften bestimmt; im mittleren Raume traten die Redner auf, und die einzelnen Liederkränze trugen, nachdem die gemeinschaftlichen Festlieder des Nachmittags im innern Raume abgesungen waren, abwechslungsweise ihre Lieder dort vor, und in größter Harmonie und Fröhlichkeit ging der Nachmittag hin. Abends Beleuchtung des Festplatzes, Ball im Gasthof zum Lamm. Morgen die Fahrt um den Bodensee.

Berlin am 26. Juni. Heute ist in Sanssouci ein großes Concert, zu welchem auch die hier anwesende berühmte Sängerin Pasta nebst anderen Künstlerinnen und Künstlern eingeladen ist. Es ist überhaupt die veränderte Sitte, daß Se. Maj. nicht, wie unser verewigter König, häufig öffentliche Concerte u. s. w. besucht, sondern die Künstler bei den Festlichkeiten im eigenen Hause erscheinen läßt. Die Pasta hatte, nachdem sie zwanzig Jahre lang die musikalische Welt mit ihrem Ruf erfüllte, im Jahr 1837 ihre Künstlerlaufbahn geschlossen und nur durch dringende Wünsche sich bewegen lassen, von ihrem Landsitz am Comer See noch einmal einen Ausflug nach St. Petersburg zu machen, um dort in einigen ihrer berühmtesten Parthien, namentlich auch in der von Bellini für sie geschriebenen Norma, aufzutreten. Auf ihrer Rückkehr aus der nordischen Hauptstadt verweilt sie noch hier und wird einige Zeit auf den hiesigen Theatern wenigstens einzelne Scenen aus Opern darstellen, wenn die Umstände ihr nicht die Ausführung einer vollständigen Parthie gestatten sollten.

Dresden am 20. Juni. Am 18. d. M. hatte M. R. Jacquet die Ehre, vor dem Könige, der Königin und dem ganzen Hofe in Pillnitz das von Leclere in Paris erfundene neue musikalische Instrument Melophon vorzeigen and darauf vortragen zu dürfen. Man war von den Leistungen höchst befriedigt. Es wird ein eigenes Conzert auf dem Melophon stattfinden. Es ist dieses Instrument durch seinen vollen Ton, seine besondere Beschaffenheit und seinen Umfang zu einer bedeutenden Stelle im Orchester berechtigt. Es ist tragbar und hat ungefähr die Form einer Guitarre, in drei verschiedenen Größen. Der kurze Hals hat sieben Reihen Bunde, welche in halben Tönen auf einander folgen, und während die linke Hand in diese greift, wirkt die rechte mit einem Bogen, der aus zwei durch einen Handgriff verbundenen Theilen besteht. Es wird dabei ein Schmelz der Töne möglich, wie er auf Instrumenten, besonders auf Blasinstrumenten, nur irgend hervorgebracht werden kann. Man glaubt zwei Fagotts, zwei Clarinetten und zwei Flöten zu hören, welche nach Willkühr vereinigt oder einzeln, sowohl im Einklange, als in Oktaven spielen, und doch ist dabei eine Neuheit des Tons nicht zu verkennen. Doppelgriffe werden eben so leicht auf dem Melophon ausgeführt, als auf Saiten-Instrumenten; auch ist es bei weitem leichter zu spielen, als diese.

Miscelle.

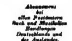
(Nautische Concerte.) Gegenwärtig spricht man in Paris von einer Neuerung, die großen (pecuniären) Erfolg haben könnte. Es sind die nautischen Concerte. Vom 15 Juni an bis 15. September nämlich will die Gesellschaft der Unternehmer in Zwischenräumen von einigen Tagen ein großes Dampfboot zwischen dem Pont Royal und dem Pont des Invalides auf- und abfahren lassen, auf welchem von einem Orchester mehrere der beliebtesten Musikstücke jedesmal aufgeführt werden. Platz für 1000 Zuhörer soll das Boot enthalten, und ein Billet das Recht zu dreimaliger Mitfahrt geben. Der Capellmeister wie überhaupt der Direktor der ganzen wässerigen Unternehmung ist noch nicht genannt.

(Todesfälle.) Am 4. Mai starb in London die Violinvirtuosin Elisabeth Filipowitz. Sie war eine Schülerin Spohrs und machte vor Jahren großes Aufsehen durch ihre Fertigkeit. — In Paris starb im 50. Lebensjahre Felix Savart, Professor der Physik am Collége de France, und in der musikalischen Welt als Verf. mehrerer trefflicher Schriften über Akustik bekannt. — Am 22. April starb zu Halle der Cantor an der dortigen Haupt- und Oberpfarrkirche zu U. L. Frauen, wie auch Gesanglehrer an den Schulen der Frankischen Stiftungen, Carl Abela. Er war zu Borna bei Oschatz 1803 geboren.

NB. Der Corrector bittet, mehrere in den letzten Nummern stehen gebliebene sinnentstellende Druckfehler aus Rücksicht auf eine Reise, welche er zu machen hatte, zu entschuldigen.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. **Nr. 30.** 29. Juli 1841.

Zur Musik in Aegypten*)

— Mit der Musik macht sich dee Aegypter nicht minder zu schaffen. Der eenste Mann hält sie allerdings untee seiner Würde, urd der Prophet hat sie sogar in den Bann gethan; abee doch singen Männee und Frauen und Kinder um die Wette zur Lust und um sich Arbeiten zu versüßen; ja selbst der Koran wird in den Schulen abgesungen; sogar der Name Musicka blieb der Kunst hier eigen. Manche Volksmelodien haben mit den spanischen Romanzen Aehnlichkeit, weil die Maueen sie dahin veepflanzt haben, denen Europa die Trommel und Orgel verdanken soll. Allerdings ist die ägyptische Musik ausgeaetet und mit dee unsrigen nicht zu vergleichen, so daß sich der Europäer eben so wenig einen Begriff davon machen kann, wie der Araber Geschmack an dee unsrigen findet. Seine Intervalle sind so klein und gehen in Drittels-, ja selbst Viertels- und Achtelstöne, daß sie keine unserer Kehlen wiedergeben kann. Eine gewisse Melancholie in der Melodie, die sich in wenigen Noten bewegt, Gefühl und Einfachheit, soll jedoch öfters einen nicht unangenehmen Eindruck machen, und mindestens sind alle Europäee darin einverstanden, daß in dem Gesange der Muezzims, die oft eine heerliche Stimme haben, wenn sie vom hohen Minaret herab zum Gebet eufen, etwas ungemein Ernstes und Erhabenes liegt. Die Aegypter selbst zollen ihren Sängern den lebhaftesten Beifall und rufen, davon hingerissen, nicht selten: „Gott segne Dich! Gott erhalte Deine Stimme!“ Es scheint, als hätten die jetzigen Bewohnee Aegyptens die Neigung zur Musik von ihren Vorfaheen geerbt, denn dee Takt und das Zeitmaaß ist ihnen angeboren Wenn meheere gemeinschaftlich arbeiten, so wird auch dadurch jede Bewegung geregelt, nach Bedürfniß beschleunigt und im Chore dazu gesungen. Manche Gewerbe haben ihre besonderen Lieder zu dem Zwecke, z B. die Caffeestößer, die Matrosen, die Wasserschöpfer. Die Alten eeden von den schönen Gesängen am Nil, und letztere sind vielleicht noch jetzt im Munde des Volks dieselben, welche einst vor 2000 und mehr Jahren vernommen wurden. Eine Menge musikalischer Instrumente ist nur hier einheimisch, z. B. eine Trommel, die sich mit einem großen kupfernen Kessel veegleichen läßt, dessen Oeffnung mit Pergament verschlossen wird; einige Arten von Becken, die bei Prozessionen gewöhnlich sind; Cymbeln, Castagnetten von Kupfer, womit die Tänzerinnen ihre Bewegungen begleiten; eine Art Tambourin; eine Trommel, die kegelsörmig gestaltet ist und unten in einem hohlen Stiele endigt, woran sie gehalten wird, indessen die andere Hand darauf schlägt. Man könnte sie einen geoßen Trichter nennen, die Aegypter wissen aber recht angenehme und originell verbundene Töne herauszuziehen. Von Blasinstrumenten hat man eine Art Flöte, Schalmeien, Hoboen und ein Flageolet mit doppeltem Ansatze, das besonders bei den Schiffern auf dem Nile beliebt ist. Das einfachste Instrument ist das Monochoed, womit sich Improvisatoren und Mährchenerzähler begleiten, und dabei Töne herausbringen, daß man oft die Stimmen des Menschen zu höeen glauben sollte. Es wied mit einem Bogen gespielt. Eine Geige mit zwei Saiten aus zusammengedeehten Pferdehaaren, während der Kasten aus zwei Drittheilen einer durchlöcherten Kokusnuß besteht; eine dee griechischen ähnliche Laute; eine Art Harse, mit dem Geiffel gespielt; eine siebensaitige Guitarre, eben so gespielt, sind die übrigen Instrumente. Sänger von Profession werden nicht geachtet, und läßt man sie in ein Haus kommen, so erhalten sie für die ganze Nacht etwa 3—4 Franken; die Gäste legen dann auch wohl etwas zu, und indem man ihnen Liqueur oder Dattelbranntwein reicht, trinken sie oft, bis sie völlig berauscht sind. Die Sängerinnen, Almêhs, womit der Europäer oft die Tänzerinnen bezeichnet, sind geachteter. Die reichen Frauen lassen sie oft ins Harem rufen, während der Hausherr mit seinen Feeunden ihren Liedern im Hofe zuhört. Minutoli lernte eine kennen, die sehr berühmt war und sich theuer bezahlen ließ. Ehe sie anfing, erhielt sie einen Caschemirshawl, und dann wurde zuletzt noch ansehnlich gesteueet. Auch unter den Sängern giebt es manche schöne Stimmen, welche sich besonders durch hohe, langgehaltene, trilleende Töne auszuzeichnen suchen und dabei wunderliche Grimassen machen. Indem die ägyptische Armee nach europäischem Fuße organisirt wurde, nahm man auch bei den Regimentern ein solches Musikcorps auf. Es wurde eine Compagnie französischer Musiker verschrieben, an deren Spitze ein gutee spanischer Capellmeistee stand, und

*) Aus: „Aegypten, wie es jetzt ist. Das Land, seine Bewohner und der Herrscher desselben.“ Leipzig in der Hinrichschen Buchhandlung 1841.

dem Chorale gehen 2, 3 auch 4 verschiedene entsprechende Vorspiele voraus, mit genauer Angabe des Tempo. Diese ist mittelst des Weberschen Chronometers geschehen, d. h. es ist das Zollmaaß einer am einen Ende beschwerten schwiegenden Schnur angegeben worden, was sehr zweckdienlich erscheint, weil einen solchen Chronometer ein Jeder sich selbst verfertigen kann. Zwischen den einzelnen Verszeilen eines jeden Chorals stehen auch fünf bis sechs zwei- bis vierstimmige Zwischenspiele, die zu den Vorspielen eine enge Beziehung haben, so daß also auch hier der Organist gefällige und zweckmäßige Abwechselung treffen kann, ohne Gefahr zu laufen, Schlechtes zu bringen. Gleichergestalt verhält es sich mit den Schlüssen eines jeden Chorals, die auch in verschiedenen Formen vorgeschrieben worden sind. Ja es ist nach jedem Zwischenspiele sogar die Harmonie angegeben worden, in welche das Zwischenspiel leiten muß, im Fall der Organist gleichwohl ein eigenes bringen möchte. Bei den Choralen, welche in einer der alten sogenannten Kirchentonarten noch stehen, ist diese genau bezeichnet und die Bearbeitung überhaupt auch darnach geschehen. Die geschichtlichen Notizen bei jedem Chorale geben in kurzer Andeutung das Nöthige über dessen Ursprung rc. Und aus alle Dem geht die außerordentliche Zweckmäßigkeit des ganzen Choralbuchs für jeden und zumal Landorganisten, der meist einzig auf sein Choralbuch verwiesen ist, deutlich genug hervor. Wir kennen noch kein Choralbuch, das Mehr denn dieses auf einmal brächte, und das der weniger glücklichen Ausbildung hülfreicher zur Hand käme, denn dieses. Allerdings setzt es ein sehr geringes Vertrauen auf die Geschicklichkeit unsrer Organisten voraus, allein wo solches Mißtrauen begründet ist, muß es auch vollkommen geeignet erscheinen, Verirrungen zu verhüten. Wie gesagt aber, halten wir unser Urtheil über das Ganze noch zurück, bis das Ganze nuch fertig. Diese erste Lieferung enthält zwölf auf angegebene Weise bearbeitete Choräle.

Berlin bei Trautwein: **Die Griechische Musik auf ihre Grundgesetze zurückgekehrt.** Eine Antikritik in drei Büchern, von **Friedrich v. Drieberg.** 196 S. in 4. Pr. 3/4 Rthlr. oder 1 fl. 20 kr. rhein.

Die zahlreichen Gegner, welche Driebergs Ansichten im Gebiet, nicht blos der Griechischen, sondern der Musik im Allgemeinen, bisher gefunden, veranlaßten den Urheber eines ebenso eigenthümlichen, als der Aufmerksamkeit aller Musikforscher nicht unwürdigen Systemes, eine Antikritik zu schreiben, welche außer Vielem, was **treffend** und **richtig** gesagt ist, doch auch der Trugschlüsse und Verfälschungen von Beweisstellen alter Schriftsteller so auffallende enthält, daß dieselben unmöglich mit Stillschweigen übergangen werden können. Zum Beweis meiner Behauptung will ich hier nur Einiges von Dem, was mir vorzüglich geeignet scheint, eine Vorstellung von Driebergs Unzuverlässigkeit, und einen Maaßstab für weitere Prüfung seines Systems an die Hand zu geben, mit derjenigen Ausführlichkeit beleuchten, welche die Grenzen einer bloßen Beurtheilung nicht überschreitet, und ohne mich auf das einzulassen, was außerhalb des eigentlichen Streitobjekts in der „Antikritik" zwar noch Viel enthalten ist, doch mehr nur die Person des Verfassers als die Sache berühret, welche erstere aber die Kritik hier gar nichts angeht.

Da der Zeugnisse, welche aus dem Alterthume selbst über Griechische Musik uns zugekommen, eben nicht zu viele sind, so müssen sie um so gewissenhafter benutzt werden, wofern nicht alle Untersuchungen über Griechische und antike Musik überhaupt auf leere Hypothesen hinauslaufen sollen, bei deren Aufstellung und Vertheidigung man freilich ungemein viel Geist entwickeln, der Wahrheit selbst aber um keinen Schritt näher zu kommen vermag. Doch es hieße eine Ungerechtigkeit gegen Drieberg begehen, wenn man ihm vorwürfe, keine Beweisstellen aus den Alten beigebracht zu haben; die Art aber, wie er mit ihnen umgeht, ist eine unverantwortlich gewissenlose, indem es ihm auf absichtliche, oder wie ich lieber glauben mag, unabsichtliche Verfälschung eben nicht ankommt. So muß **Plutarch** (p. 1137, im 10. Bande der Reiskeschen Ausgabe: *Ὅτι δὲ οἱ παλαιοὶ οὐ δι' ἄγνοιαν ἀπείχοντο τῆς τρίτης ἐν τῷ σπονδειάζοντι τρόπῳ, φανερὸν ποιεῖ ἡ ἐν τῇ κρούσει γινομένη χρῆσις. Οὐ γὰρ ἄν ποτ' αὐτῇ πρὸς τὴν παρυπάτην κεχρῆσθαι συμφώνως, μὴ γνωρίζοντας τὴν χρῆσιν. ἀλλὰ δῆλον, ὅτι .... Ὁ αὐτὸς λόγος καὶ περὶ τῆς νήτης, καὶ γὰρ ταύτῃ πρὸς μὲν τὴν κροῦσιν ἐχρῶντο, καὶ πρὸς παρανήτην διαφώνως καὶ πρὸς μέσην συμφώνως .... ἀλλά καὶ τῇ συνημμένῃ νήτῃ οὕτω κέχρηνται πάντες. Κατὰ μὲν γὰρ τὴν κροῦσιν αὐτὴν διαφώνως πρός τε παρανήτην καὶ πρὸς παραμέσην καὶ πρὸς λιχανόν*) es sich gefallen lassen, Driebergs Hypothese von einer doppelten Grundklangleiter bestätigen zu helfen, von welcher S. 48 folgendes Schema giebt:

Gesang:

nete	paranete	trite	paramese	mese	lichanos	parhypate	hypate
$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$

Instrument:

hypate	parhypate	lichanos	mese	paramese	trite	paranete	nete
$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{\bar{e}}$

An diesem Schema ist außer den überall, wo von griechischer Musik die Rede ist, vorkommenden griechischen Namen für die acht Stufen irgend einer Tonleitee Nichts, was eine Prüfung aushalten könnte. Die Art ihrer Zusammenstellung oder Gegenüberstellung möchte wohl nirgends, als eben im Driebergschen Systeme vorkommen. Doch Zweifel der Art werden durch Driebergs Art zu übersetzen sonder Mühe beseitigt:

„Ein Beweis, daß die Alten nicht aus Unwissenheit im spondeischen Gesange (d. h. in der Klangleiter des spondeischen Gesanges) die (diatonische) Trite ausließen, ist unstreitig, daß sie denselben Klang als Hypate in der Klangleiter der Instrumente gebrauchten."

Auf welche Art zu übersetzen sich diejenigen seiner Gegner, welche daran Anstoß nahmen, sich freilich nicht so gut verstehen mögen, um aus allen den in Driebergs Schriften angeführten Stellen die Folgerungen zu ziehen, die ohne den Adlerblick des Genies nicht zu erfassen sind. Wie konnte man auch, wie der S. 141 gescholtene Anonymus gethan, eine **worttreue** Uebersetzung von **Dem** verlangen, von dem es Herablassung genug ist, überhaupt eine solche zu geben, welche wir dann als eine **sinn-**

getreue anzunehmen kein Bedenken tragen dürfen. Demnach können wir nicht anders, als auf obige Uebersetzung den Schluß bauen, den Drieberg bereits in dieselbe hineinzulegen die Gefälligkeit gehabt hat; daß nämlich die diatonische Klangleiter des Gesanges von der der Instrumente in der Art abweichend gewesen, daß in ersterer die Trite, und in letzterer die Hypate auf ein und denselben Klang (das eingestr. c̄) fallen. Da nun die Theorie von einer solchen doppelten Grundscale demungeachtet eben keinen sonderlichen Beifall gefunden hat, so könnte dies Veranlassung seyn von der Uebersetzung auf den Urtext zurückzugehen. Alle Philologen (man merkt schon aus dieser Anführung daß ich auch dazu gehöre) werden mit mir einverstanden seyn, daß Plutarch ungefähr wohl soviel sagen will, daß die Trite nicht immer ausgelassen wurde, sondern in der Krusis auch wohl in einem symphonischen Verhältnisse zur Hypate (oder vielmehr Parhypate) gebraucht worden sey. Wenn wir sehen, daß Drieberg sich so viel mit symphonischer Stimmung weiß, und auf die Unterscheidung von symphonischen und diaphonischen Intervallen, wie ich glaube, mit Recht so viel Gewicht legt, so sollte man glauben, daß er auch hier an nichts mehr und nichts weniger, als an irgend ein consonirendes Verhältniß, wie es gewöhnlich genannt wird, der Trite zur Hypate habe denken können. Aber nein, gegen alle Erwartung muß nach Drieberg symphonisch in der Bedeutung von homophonisch (vgl. §. 7) genommen werden, da ja beide Töne auf das eingestrichene c̄ fallen sollen. Nun kann man zwar den vollkommenen Einklang zweier Töne ebenfalls zu den Symphonien oder Consonanzen rechnen, aber Niemandem wird es einfallen, den Einklang oder die Identität der Tonhöhe auf so unbestimmte Weise zu bezeichnen. Außerdem mußte Drieberg auch die Nete und Mese, von welcher Plutarch gleich darauf sagt, daß man sie in der Krusis auf ähnliche Weise zur Paranete diaphonisch, und zur Mese symphonisch gebraucht habe, in ein Verhältniß der Identität bringen; was ihm wohl nicht so gut, als das erste Kunststückchen, gelungen seyn würde. Oder reichte es etwa, um so einer Aufgabe zu entgehen, hin, die Stelle unübersetzt gelassen zu haben, in welcher das Diaphonische einen so bedenklichen Gegensatz zum Symphonischen macht, während der Identität nichts Anderes, als die Verschiedenheit entgegensteht, welche das Symphonische und Diaphonische unter Einen Begriff zusammenfaßt. Oder verhinderte etwa die Schwierigkeit der Lesart διαφώνων und συμφώνων das Verständniß, so durfte es einem, über alle Wortklauberei erhabenen, Theoretiker auf eine unbedeutende Verbesserung durch Conjectur nicht ankommen; indem es keiner sonderlichen Kühnheit bedarf, statt obiger fast unverständlicher Genitive, die Imperfecta διεφώνουν und συνεφώνουν in den Text zu setzen, da das Zeitwort διαφωνεῖν sogleich darauf von Plutarch gebraucht wird, wenn er sagt, daß man auch die nete synemmenon zur Paranete, Paramese und Lichanos, in der Krusis diaphonirt, d. h. im diaphonirenden Verhältniß gebraucht habe. Wie dem auch sey, so ist die Symphonie immer nur das Gegentheil der Diaphonie und mit der Homophonie auf keine Weise zu verwechseln. Was sollen wir aber dazu sagen, daß Drieberg (§. 59) zweierlei Arten, das Wort symphonisch zu verstehen, in einer einzigen Uebersetzung verschmilzt. Denn nachdem er S. 59 gerade so, wie S. 48, übersetzt hat, fügt er noch folgenden Satz hinzu: „und die (diatonische) Trite und Parhypate als Symphonie (der Quinte) gestimmt hätten", in welchem Zuwachs auf einmal der Parhypate ihr Recht wird, und außerdem die interessante Beobachtung sich darbietet, daß in Driebergs obiger Zusammenstellung der beiden Grundklangleitern h̄ die Parhypate des Gesangs gerade so die Quinte zur Trite c̿ bildet, wie in der Klangleiter der Instrumente die Trite c̿ die Quinte der Parhypate f̄ vorstellt. Eine noch interessantere Bemerkung aber wird der machen, der sich die Mühe nicht verdrießen läßt, auch diese zweite Uebersetzung, die einen ganzen Satz mehr, als die erste enthält, mit dem Urtext zu vergleichen, da er sogleich entdecken wird, wie hier gerade nur eben so viel Worte des Plutarchs, als dort, zu Grunde liegen, welches Wunder nur dadurch möglich wurde, daß zwei verschiedene Uebersetzungen desselben Satzes, von denen keine richtig, eine jede aber zur Bestätigung einer sonst nicht zu vertheidigenden Hypothese brauchbar ist, eine bisher unerhörte symphonische Vermischung (vgl. §. 7) eingingen, zu deren Erklärung das bekannte Phänomen des bei zwei zugleich angeschlagenen consonirenden Tönen mitklingenden dritten und tiefern Combinationstones nicht hinreichen möchte. Wenn ich sagte, daß keine der beiden combinirten Uebersetzungen richtig ist, so stützt sich diese Behauptung darauf, daß das Verhältniß zweier Töne darum, weil zu jedem derselben eine Quinte aufgefunden werden kann, kein symphonisches genannt werden könne, sofern man überhaupt mit diesem Worte einen bestimmten Begriff verbindet. Es bleibt sonach der ganzen Beweisführung Driebergs kein anderes Verdienst übrig, als das eines geistreich angelegten, und mit vielem Geschick durchgeführten Betruges, wofern nicht etwa der Verfasser der Antikritik demselben selbst unterlegen; ein Umstand, welcher der vortheilhaften Meinung, die ich von demselben trotz der Grundlosigkeit vieler seiner Lehrsätze, bis jetzt zu hegen nicht aufgehört habe (obschon der, welcher seiner Eitelkeit auf Kosten der Wahrheitsliebe dient, die Wissenschaft nicht sonderlich zu fördern im Stande seyn dürfte), um ein Bedeutendes herabstimmen würde. Da wir nun die Unzuverlässigkeit Driebergs in Bezug auf Benutzung authentischer Quellen der Griechischen Musik kennen gelernt, so dürfen wir bei Kleinigkeiten der Art, wie die Uebertragung des Wortes Krusis (bei Passow: Gebrauch der Instrumente zur Begleitung des Gesanges) mit „Klangleiter der Instrumente" uns nicht länger aufhalten, und, ohne dem Urheber eines neuen Musiksystemes gerade viel Unrecht zu thun, von den hier angeführten Thatsachen auf die schließen, deren Verfolgung ein zu großes Detail erfordern würde. Es bleibt mir daher nur übrig, das Verhältniß zu betrachten, in welches sich Drieberg zur neuern Musiktheorie gesetzt hat, indem er zugleich, ohne es zu wollen, die Griechische Musik in noch größern Mißcredit gebracht.

(Schluß folgt.)

Correspondenz.

London am 4 Juli 1841.

Unlängst schrieb ich Ihnen, die deutsche Oper mache nach Außen hin nicht das Glück, das die Jouenalistick auezuposaunen so sehr bemüht ist, und der Grund davon liege hauptsächlich daein, daß der Direktor derselben, Hr. Schumann, Anfangs nicht verstanden habe, die kleinen und großen Blätter der modesüchtigen Hauptstadt für sich zu gewinnen. Lesen Sie englische Zeitungen, so muß Ihnen der merkliche Unterschied in dem Tone auffallen, den jetzt dieselben gegen früher in Beziehung auf die deutsche Opee anstimmen, und habe ich keinen Grund mit Allem, was mir bekannt und mittheilungswürdig, in Rückhalt zu bleiben, so habe ich doch Grund genug, Ihnen Aufkläeung in dieser für Deutschland sicher nicht uninteressanten Angelegenheit zu geben. Indeß müssen Sie eelauben, daß ich etwas weiter dabei aushole.

Seit König Wilhelms Zeiten schon ist die italienische Opee, welche alljäheelich mit den Schwalben wiederkehrt, ein Doen im Auge des Engländers, der sie indessen des „Tones" wegen besuchte. Mit Zahlen eechnete man nach und bewies, welche enormen Summen diese italienischen Zugvögel aus Albion hinwegteügen und was Erhebliches damit für eine wahrhaft englische Oper geschehen könne. König Wilhelm besuchte um dieser Unpopulaeität willen auch niemals das Haus jener Oper. Seit Königin Victoria aber dasselbe unter ihren besondern Schutz genommen hat, nehmen die Calcule zu, während die fashionable Welt nue mehr noch das Opfer des Exclusiv-Vergnügens bringt und um so liebee in die italienische Opee geht, weil sie meint, hier die süßen Melodien doch im Original zu bekommen und nicht in jenem veesudelten Nachdrucke, als welche alleedings die englische Oper erscheint, die voe ihrer italienischen Schwester Nichts voraus besitzt, als daß sie ein eigenes Haus hat, the English Opera house, das seinen Uesprung dem peemanenten Artikel der musikalischen und belletristischen Zeitungen verdankt: „unterstützt das einheimische Talent, und ihr weedet nicht mehe nöthig haben, solch' ungeheure Summen für bloßes momentanes Veegnügen dem Auslande zuzuwenden". Die uneemüdeten und patriotisch genug gesinnten Prediger meinten es recht gut, dachten aber nicht daran, daß das Talent, welches Maschinen erfindet, über und unter dem Wasser, durch die Lüfte sogar sich Bahnen bricht, nicht dasselbe ist, welches Musik macht, und daß, wee Banknoten zu schreiben veemag, noch keine Partitur setzen kann. Indeß man folgte, und Balfe, dee irische William Balph, dee, weil er einmal in Italien war und als Sänger auf einigen Theatern nicht mißfiel und eine italienische Operette sogae auf die Bühne beachte (Enrico IV), Patriotismus genug besaß, seinen Namen in Guglielmo Balfe umzuwandeln, — diesee Künstler ward zum musikalischen Heiland, zum Atlas des english Opera house auseesehen. Ee scheieb ein paar Opeen („Belagerung von Rochelle", „Das Mädchen von Artois"). Es war gut, daß sie englischen Text hatten; das half die Mustercharte alter französischer und italienischee Reminiscenzen vor den Augen des großen Publikums verbeegen, und ein Glück auch war es, daß die Malibran darin austrat. Die Opern gefielen im Allgemeinen, und übeeflog jene Peediger aus der Wüste, welche die musikalische Kritik dirigieen, auch eine gewisse Schaamröthe, so veehüllten sie ihr Antlitz wiedee in das weiße Tuch persönlichee Freundschaft. Die italienische Oper kam aufs Neue. Vertrauen wie nicht zu Viel auf das große Ohr des Volks. Endlich entdeckt es doch den Betrug. Balfe's Renegation verlor den Glauben. Es mußte dies den Mann betrüben, abee dunkler noch gestalteten sich seine Aussichten in die Zukunft und auf Unsterblichkeit, als die deutsche Oper im vergangenen Jahre nicht ohne Erfolg abzog. Das ließ einen zu großen Abbruch süechten, den ihe diesjähriges Wiedererscheinen dee englischen Opee thun würde. Nichts weniger als mit ihrem Beginn sie sogleich zu vernichten, war daher des Balfe ganzes Besteeben, — dieses Balfe, von dem deutsche Journale uns erzählen, was wir mit leiblichen Augen nicht an ihm sehen. „Eine englische Oper muß aufs Neue ins Leben treten, daß diese deutschen Bärentänze nicht abermals uns weiß machen, sie seyen Musik!" — So lautet die Parole. Eine Subsceiption wird für das Unternehmen eröffnet, nicht ohne beißende Polemik gegen die deutsche Musik. Die Königin verweigert zuerst die Unterschrift, läßt nachgehends gleichwohl 300 Pf. unterzeichnen, weil die Mutter 100 Pf. gezeichnet hat. Die Journale, namentlich der „Satirist" und „Dispatch" (Eilbote) werden in Bewegung gesetzt, und als Schumann endlich gleichwohl ankommt, werden alle Schleusen aufgezogen, und wir haben die Inteigue auf offenem Felde. Balfe schreibt selbst eine Oper füe sein Unternehmen: „Keolanthe or the unearthly Bride". Das Libeetto hat dee immer fertige Fitzball gefertigt. Die Scene stellt das Studirzimmer eines jungen Studenten zu Paria vor, Namens Andeea, dee doet Hieroglyphen studirt. Ein Choe singt „Glück und Gesundheit dem neuen Beäutigam", und ein Filippo wünscht, daß seine Schwester Pavina morgen Andrea's Gattin werde. Glücklich in solcher Hoffnung sinkt Andeea nieder auf die weichen Polster und giebt sich den Teäumen der nächsten Zukunft hin, woraus ihn Ombeasto aber aufweckt, indem er ihm erzählt, daß voe 1000 Jahren eine Prinzeß von Memphis, Namens Keolanthe, einen Jüngling geliebt, der Andrea so ähnlich gesehen als eine Erbse der andern, diese Prinzeß in einem geoßen Grabe der größten Pyramide Aegyptens schlummere, und in Folge gedachter Aehnlichkeit ihm das Loos beschieden sey, die Todte aus dem 1000jährigen Schlummer zu erwecken. Andeea will zwar zweifeln, doch — wer glaubt so Etwas nicht, und was Eede, Feuee, Wasser — er will nach Aegypten, wo Ombeastro vor ihm ankommt und die Isis beschwöet, Keolanthe dem Leben zurück zu geben. Isis ist so gefällig, die Prinzeß entmummt sich, und „wo bin ich?" — „wo mein Andeea?" — „zu deinen Füßen" antwortet der Studiosus — Peinzeß will erschreckt davon laufen, abee Fleisch und Blut werden bald waem an einander und dee Operpriester segnet zum Schluß den ersten Akts das Paar ein, das dann nach Sicilien wandert,

wo nun indessen die verlassene Pavina den Ungetreuen verfolgt. Rache schwört ihr Bruder und fordert Genugthuung, aber Andrea will nicht fechten, bietet unbewaffnet seine Brust, in welche das Schwerdt zu stoßen Filippo auch kein Bedenken getragen haben würde, wenn Neolanthe nicht die wunderthätige Lotusblume besessen und ihn damit beschützt hätte, bis sie von seinem Verhältnisse zu Pavina hört, worauf Blume verwelkt, sie selbst als Mumie wieder in der Pyramide Grab zurückkehrt und Andrea — ohnmächtig auf Pavina's Grab sinkt, welchem Jammer allen der alte Aetna nicht ruhig zuzusehen vermag und deshalb zürnend mit einer ziemlichen Portion glühender Lava um sich wirft, die — wunderbar! — Andrea nicht trifft, denn — sorglos ruht er ja fortan auf seinen Polstern in seinem ersten Studirzimmer, lost mit Pavina, und Alles — war ein bloßer Traum. Und das war gut, daß es so war; aber die Musik zu dem Traume? — Ich habe einmal in Ihrem Journale oder anderswo gelesen, daß man in Deutschland der Meinung ist, Donizetti sey eine unglückliche, zu leichtsinnig angefertigte, flüchtige und daher etwas versudelte und gesudelte Copie von seinen Vorgängern Bellini und Rossini, und nun denken Sie, daß hier Balfe, der die deutsche Oper stürzen wollte, als Nichts erscheint, denn als eine unglückliche Copie von Donizetti wieder. In der That habe ich mich gewundert, wie man hier nur einen Augenblick sich wundern konnte, daß Balfe sein Unternehmen, das ihm Nichts gebracht als Schulden, nicht einmal Ehre, wieder aufgeben mußte, und Sie werden nun die Umstimmung unserer Journale in Bezug auf die deutsche Oper sich erklären können. Still und stumm nehmen sie jede Verweisung und jeden Spott über ihre Glaubensänderung hin, froh, wenn sie in vorgespiegelter Besserung der deutschen Gesellschaft einen schützenden Zufluchtsort finden. Balfe macht in den Zeitungen bekannt, daß er mit seinem Unternehmen nicht fortfahren könne, weil die Sängerinnen Miß Romer und Miß Gould, wie auch Hr. Philipps ihn verlassen; aber die Miß Gould ist eine Schülerin von Barnett, und dieser tüchtige, würdige Mann, unser einziger Stolz jezt in der Tonsetzkunst, möchte gewiß nicht zugeben wollen, daß ein unter seiner Pflege herangewachsenes schönes Talent auf solch' gemeinem Markte feil und zur Schau stehe. Doch lassen Sie sich auch nicht täuschen. Die vortheilhaften Aeußerungen, welche unsere Journale auf einmal über die deutsche Oper ergehen lassen, haben nichts weniger zu falschen Folgerungen Veranlassung gegeben. Schumann soll im Golde schwimmen; aber ich möchte wetten, daß die goldenen Wogen gar vielen Schaum tragen. Ihre deutschen Blätter triumphiren ob des Siegs der deutschen Oper und Musik. Sie haben Recht, und ist das Orchester derselben auch sehr schlecht und ärmlich, so ist der Jubel im Allgemeinen doch verdient, und daß Ihre Musik überhaupt den Sieg verdient, liegt außer allem Zweifel. Aber um die goldenen Wogen nur einigermaßen flüssig zu machen, hat Schumann gleichwohl seine Zuflucht zu italienischen Opern nehmen müssen. „Drury-Lane ist fashionabler als das Theater der Königin“, sagt ein Witzblatt, und was thun deutsche Journale? flugs folgern sie, die vornehme Londoner Welt habe sich aus der italienischen Oper nach Drury-Lane zur deutschen gewendet. Wollte es wünschen, daß es wahr gewesen, aber — Laporte will Schumann keineswegs die Lust zum Wiederkommen abkaufen. Er meint, es sey nicht nöthig. Sie wissen, warum die Schröder nicht kam? — sie wollte das Honorar voraus haben. Ein Glanzpunkt und die Hauptstütze Schumanns ist Staudigl, der auch oft bei Hof singt und hier namentlich mit Schuberts „Erlkönig“ viel Glück gemacht hat.

Von Liszt's Unfall wissen Sie. Man meinte, er würde lange nicht wieder spielen können; indessen trat er schon wieder mit Benedikt in einem Duo auf, bei welchem er seine Parthie mit einer Hand spielte. Welches Aufsehen dies machte, kann der ermessen, der weiß, wie weit es jetzt bei uns mit der Liebe zur Massenhaftigkeit oder zu solchen musikalischen Späßen gekommen. Unter den fremden Virtuosen, welche hier weilen, ist unbedingt Benedikt einer der solidesten und achtungswürdigsten, obgleich auch er sich nicht ganz frei von den Verkehrtheiten der Zeit oder des Tags gehalten hat. Doch blitzen bei ihm solche Zeichen nur im Vorübergehen hervor oder da, wo, will der Virtuos einmal Geld einnehmen, dergleichen fast unentbehrlich ist. — Auch die Guitarre-Virtuosen Lidel und Giulio Regondi sind hier noch, machen Glück. Das Melaphon indessen, worauf letzterer einen wunderbaren Schmelz des Tones entwickelt, führt hier den Namen „Concertina“. — Eben so erschien nach jahrelanger Abwesenheit Miß Adelaide Kemble einmal wieder in ihrer Heimath. Daß sie etwas besonders Neues mitgebracht, was erfreute, könnte ich nicht sagen. An Routine hat sie gewonnen, aber der Glanz ihrer einst so wunderherrlichen Stimme hat sich doch auch bedeutend gemindert. Sie muß in der Aufnahme, welche sie bei ihrem ersten Auftreten fand, wenn sie den Antheil freundlicher Begrüßung davon abrechnet, diese Ansicht als eine allgemeine bestätigt gefunden haben. — Und endlich sey Ihnen noch Nachricht davon gegeben, daß Ihr Landsmann Mainzer, welcher sich die letzten Jahre hindurch in Paris aufhielt und dort Singschulen für die arbeitenden Classen errichtete, gegenwärtig hier mit einem gleichem Unternehmen beschäftigt ist. Die Zahl seiner Schüler soll schon an 1500 betragen, und läßt sich nun auch schlechterdings kein Vortheil für die Kunst von diesen Schneider-, Schuster-, Gerber-, Schmiede- und welchen andern Chören absehen, ja im Gegentheil eher ein bedeutender Nachtheil, indem Mainzers Verfahren doch weniger eigentlich darauf gerichtet ist, diese Menschenclassen und ihren musikalischen Fond für ein wirksameres Kunstinteresse heranzuziehen, als die Kunst selbst gewissermaßen auf dieselben zu verpflanzen, wie man eine edlere Obstsorte wohl auf einen schlechten Stamm verpfropft, so muß die unermüdete Thätigkeit und das eigene Geschick, womit der Mann seinem einmal gesetzten Ziele entgegenschreitet, bewundert und anerkannt werden. Lehrte Mainzer seine Schüler wirklich singen, und gäbe er ihnen dann Gesänge in die Hand, welche nach Text und Composition für den Bildungsgrad dieser Leute passen und dabei ein gewisses ethisches Princip in

ihnen zu befestigen helfen könnten, so wäre sein Verdienst unstreitig ein großes; aber so lehrt er sie um jeden Preis diesen oder jenen Oratorienchor absingen (und wie?!), und was in dem Glanze seines Ruhmes als schönstes Erzeugniß des Genius einst bewundert wurde, muß der empörte Geschmack nun hier auf schlechtem Papier abgeklatscht finden, daß — wenn auch Sudelblatt — doch in aller Hände gekommen es endlich gleichwohl jede schuldige Ehrfurcht vor dem Heiligsten verwischt. Dies für heute; mit Nächstem ein Mehres über unser eigentliches musikalisches Leben im Innern der Nationalität selbst. T.

Feuilleton.

Lesefrüchte.

* Die Leipziger Zeitschrift „Rosen“ meint in ihrem Literaturblatte vom 26 Juni: „Die Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik ꝛc, die in Leipzig eine so starke Opposition erfahren und deren Redakteur der Gegenstand so heftiger Anschuldigungen geworden ist, finden in auswärtigen Zeitschriften eine sehr ehrende Anerkenntniß und man legt ihren Artikeln dauernden Werth bei“. Und wir zweifeln keinen Augenblick, daß der verehrten Redaktion genannter Zeitschrift der Grund jener Opposition ꝛc in Leipzig eben so bekannt ist, als man „auswärts“ längst darüber entschieden zu haben scheint.

* Die Augsburger Allg Zeitung Beil. Nr. 190 enthält in einem „die Theater“ überschriebenen Aufsatze aus Paris folgende in sofern merkwürdige Stelle, als dieselbe ohne Zweifel nur den Zweck hat, jene Stimmen, welche sich über die französischen Verunstaltungen deutscher Meisterwerke, wie überhaupt über die unkeuschen Physionomien französischer Kunstprodukte neuerdings mehr als je wieder mißbilligend vernehmen ließen, vor dem Forum des Publikums zu entkräften, aber dazu kein anderes Mittel weiß, als den (wahrlich eben so gut erdachten als komischen) Rath, nicht blos sechs Wochen etwa, sondern recht lange, immer in Paris zu weilen, in welchem Falle nothwendig man zur Erkenntniß der Größe gelangen müsse [weil allerdings die Gewohnheit jede Unsitte endlich zur Sitte zu erheben vermag, wenn auch nicht in der Wahrheit, so doch in der öffentlichen Meinung]. „Paris — sagt der Verfasser — kann nicht in sechs Wochen, nicht in einer durchfliegenden Musterung seiner Curiositäten und Denkmale genossen werden.“ „Vieles, was im ersten Moment anstößt, wird durch versöhnende Gewohnheit liebgewonnen, ihr eigentlicher Werth, wie alles, was mehr Behagen als Bewunderung verschafft, nur mit der Zeit gewürdigt, und der ganze Reichthum ihres Inhalts, der, wie die Reize ihrer Umgebungen sich weniger durch großartige Phänomene, als durch tausend liebliche Miniaturgebilde kund giebt, nur durch ausharrende Beobachtung erkannt. Darum gehen so Viele nach einem flüchtigen Besuche unbefriedigt von hier weg, und der Cicerone hat außer den mannigfachen Leibesübungen, die ihn seine Stelle machen läßt, noch die Freude, oft die Gegenstände seiner lebhaftesten Vorliebe unverständigem Tadel ausgesetzt zu sehen“ [In Beziehung auf das öffentliche Leben mag das seine volle Richtigkeit haben, aber ob auch in Beziehung auf die ewig wahre und immer eine Kunst? steht dahin, gleichwohl wendet der Verfasser, und ich habe gesagt, aus welchem Grunde, den Satz auch auf diese an] „Der Kothurn des Théâtre français — sagt er weiter — ist dem Landsmann zu steif, der Soccus des Palais royal zu leicht. Der Freischütz der großen Oper ist ihm eine Verunstaltung erster Größe und froh darf man seyn, wenn die weiße Frau des Saales Favart vor seinem Richterstuhl Gnade findet. Die gleichzeitige Aufführung dieser Opern giebt eine natürlichen Anlaß zu Betrachtungen über die Verhältnisse der Deutschen und Franzosen zu einander. Schiller's Wallenstein und Corneille's Cinna, Calvin und Luther, Bossuet und Schleiermacher offenbaren den Abstand zwischen dem gallischen und germanischen Genius, die weiße Frau und der Freischütz enthüllen ihre Verwandtschaft. Goethe's Faust wird an der Seine nie so gut begriffen werden als eine Sinfonie von Beethoven, so wie am Rhein und der Elbe die Leute sicher nicht selten sind, die, unvermögend mit den dramatischen Meisterwerken der Rue Richelieu sich zu befreunden, dennoch von den Weisen des Schlosses Avenal sich ganz heimisch angezogen fühlen. Allerdings hat die Musik des Normannen Boieldieu eine germanische Ader, die in französischen Tonwerken sonst nirgends zu treffen ist. Sie führt den Hörer in eine kräftigere Vorzeit zurück, so einfach, so gesund, so quellenfrisch ist sie(!?). Konnten die häufige Begegnung weichlicher, empfindsamer Cantilenen und die Künsteleien der Virtuosen einen glänzenden Geist unsrer Zeit auf den Gedanken bringen, die Musik sey der Trost der verschiedenen Völker, wie nach der Mythe für den Schwan der Gesang die Begleitung des nahenden Todes ist, wie bei der Ankunft der Nacht durch das Aufhören der lärmenden Arbeit und alles Getöses, das die Bewegung des Lebens verursacht, das Säuseln der Blätter und das Rauschen der Wellen vernehmlicher wird, so scheint der Charakter von Opern, wie die weiße Frau, einer so betrübenden Absicht zu widersprechen, und die Wohlthaten der Tonkunst auch für die Jugend und das Mannesalter der Völker zu vindiciren.“ —

* Der „Pilot“ vom 15. Juli (Nr. 56) bringt einen Bericht über die musikalischen Zustände in Berlin, namentlich über die Königl. Oper dort, welcher dem Auge des Kunstfreundes gar wenig erfreuliche Aussichten dorthin zu öffnen im Stande seyn dürfte, und um so weniger zwar, als der ruhige, edle Anstand, der in der ganzen Fassung des Artikels herrscht, für die Wahrheit der Schilderungen bürgen zu wollen scheint. Wir unterlassen, besondere Aushebungen aus dem Aufsatze zu machen.

Kleine Zeitung.

Bergamo am 20. Juni. Am 13. d. M. feierten wir hier den 78. Geburtstag unsers ehrwürdigen **Simon Mayer** auf das Solenneste; aber können Sie glauben, daß auch heute noch der Italiener den Gedanken nicht zu fassen vermag, daß Mayer kein Italiener, sondern ein geborner Deutscher ist? — In allen Blättern, welche über jenes Fest berichten, wird er als ein in Bergamo auch geborner Künstler bezeichnet. Halten Sie die Angaben nicht für das Ergebniß etwaiger Unwissenheit oder Gedächtnißschwäche. Ungeachtet 60 Jahre fast seit Mayers Ankunft in Italien verflossen sind, weiß ein Jeder recht gut noch, woher er kam; allein weil man ihn achtet, weil er der allgemeinen Verehrung gewiß ist, mag man es nicht sagen; man mag, indem man ihn den Seinen nennt, indem man ihn als den Reformator italienischer Harmonie, und als den Schöpfer einer neuen Orchesterwelt bezeichnet, nicht gestehen, daß alle solche Reformation und neue Schöpfung Nichts war, als eine Anleihe, welche die italienische Armuth bei dem deutschen Genius machte, und für welche sie keine andere Zinsen zu zahlen wußte, als eine Reihe süßer, doch nicht immer charaktervoller Melodien

Hamburg den 5. Juli. Heute, als am ersten Haupttage des dritten **norddeutschen Musikfestes**, wurde in der großen St. Michaelis-Kirche Händels großartige Tondichtung: „Der Messias“, vor einer außerordentlich zahlreichen, ausgewählten Zuhörerschaar in ausgezeichneter Vollendung aufgeführt. Die zu diesem Zweck mit schönen Draperien geschmückte, sehr geräumige Kirche gewährte einen prachtvollen Anblick; von unten bis oben war kein Platz unbesetzt. Der Kapellmeister, Dr. **Schneider**, wußte die gewaltigen Tonmassen mit der ihm eigenthümlichen Energie und Geschicklichkeit zu bewältigen und zu beleben. Die zahlreich besetzten Chöre gingen mit ungemeiner Kraft und Präcision; die Soli wurden von den Damen Madame **Schröder-Devrient**, Mad. **Müller** aus Braunschweig und Fräul. Hedwig **Schulze** aus Berlin, so wie von den Herren **Fischer** und **Schäffer** meisterhaft ausgeführt. Das Ganze gewährte einen hohen Kunstgenuß, der Einheimischen und Fremden lange eine theure Erinnerung seyn wird.

Miscellen.

(Für den, der es versteht.) So wie die Liederfeste an Zahl der Theilnehmer sich ausdehnen, so veredelt sich auch ihr Geist.

Nicht mit Unrecht machte man den ersten Gesangvereinen den Vorwurf, daß sie zu viel sich selbst singen, sich unnöthigerweise auch um den Text der Lieder bekümmern, als ob nicht die Melodie die Hauptsache wäre und daß sie nur Lieder wollen, die von Herzensgrund gehen. Das hat sich nun gebessert. Die Sänger fangen an, wieder als Musiker dem großen Publikum zu dienen, und je großartiger ihre Produktionen werden, je lucrativer sind diese für die Städte, wo sie ihre Schauplätze aufschlagen.

Auf diese Weise sind sie auch nicht mehr lästig, sie können sogar bei der Erhöhung der Entrees lucrativ werden, so daß man bereits den Wunsch hört, es möchte den Residenzen ein Privilegium gegen den Nachdruck im Kleinen ertheilt werden, damit das Centralfest jährlich einmal um so glänzender werde.

Erwägt man nun, daß hier zugleich der Zusammenfluß der Schriftgelehrten und Künstler begünstigend einwirkt, daß man hier namentlich an Panegyriken, Hymnen und Psalmen produktiver ist und sie mit höherer Begeisterung aufnimmt, so kann man sich der Hoffnung ergeben, daß die Residenzen nächst den Landes-Tuch- und Roßmärkten auch bald jährlich ein Landesliederfest haben werden.

Es muß prächtig werden, wenn alle Liederkränze hier wie die Register einer großen Orgel aneinander gereiht stehen und ihren Ton alle von einem Organisten und einem Balkentreter oder von einem Collegium solcher Treter empfangen.

Uebrigens müssen sie nicht gerade ein Stück spielen, sondern mehrere zugleich, nur beim Tutti müssen Alle einfallen.

(Cortez in Dresden.) Kürzlich ward in dem neuen Opernhause zu Dresden Spontini's „Cortez" wieder gegeben. Die öffentlichen Blätter sprechen nicht von der Aufnahme, welche die Composition gefunden, sondern meistens nur über diese selbst, und über die Aufführung, welche durchgehends als eine meisterliche geschildert wird. Die Bässe waren von Vestri, Zezi und Wächter besetzt, welche den schönsten Wetteifer, Vorzügliches zu leisten, an den Tag gelegt haben sollen. Die Amazily sang Mlle. Marx und — wie ein Berichterstatter sagt — mit einem wunderbaren Ausdrucke, mit allem Schmelz und allem Wohlklange ihres Organs. Nur die Rolle des Cortez selbst soll durch Bobnigg nicht glücklich besetzt gewesen seyn; indem derselbe schlechterdings keine Energie des Gesanges mehr besitze.

(Robert der Teufel auf dem deutschen Theater zu London) Robert der Teufel von Meyerbeer war, nach den neuesten Nachrichten, die letzte große Oper, welche von der jetzt in London spielenden deutschen Gesellschaft einstudirt und aufgeführt wurde. Londoner Blätter machen dabei dem Direktor zum Vorwurf, daß er dem Werke nicht die Aufmerksamkeit gewidmet, welche es in jeder Hinsicht verdiene. Mad. Stöckl-Heinefetter gab die Alice, Hr. Staudigl den Bertram, Hr. Tichatschek aus Dresden, der kurz vorher erst eingetroffen, den Robert, und Mad. Schodel die Isabella. Besonders soll die letztere gar nicht an ihrem Platz gewesen seyn. Es mußten ihretwegen mehrere Stücke transponirt werden; auch soll die Oper gewissermaßen verstümmelt worden seyn. Man zog sie in vier Akte zusammen. Gleichwohl hat das zahlreicher als jemals versammelt gewesene Publikum der deutschen Gesellschaft vielfachen Beifall gespendet und auch in dieser nicht ganz würdigen Gestalt die Oper als ein ihm aus früheren (englischen) Vorstellungen her lieb gewordenes Tonwerk aufgenommen.

(Eine Oper von Castil-Blaze.) Der bekannte Pariser Kritiker Castil-Blaze, der um die Fortschritte der französischen Musikkultur sich manches reiche Verdienst erworben hat, schrieb kürzlich eine Oper, wagte aber nicht, sie in Paris zuerst auf die Bühne zu bringen, sondern machte damit den Anfang in Montpellier, und das provenzalische Publikum soll ganz entzückt seyn von der Vortrefflichkeit des Werks. Dem Texte liegt eine mittelalterliche Legende zum Grunde, und sein Verfasser soll mit Geschick die Gebräuche und wunderliche Pracht einer von König René angeordneten Procession in die Oper zu verflechten gewußt haben; wie denn überhaupt auch die Handlung so interessant genannt wird, daß sie der geistreichen und zugleich anmuthigen Musik vollkommen das Gleichgewicht halte.

(Rubini kehrt nicht wieder nach Paris zurück.) Die Freunde der italienischen Oper zu Paris sind in großer Bestürzung. Der Sage nach nämlich soll ein Streit ernster Art, welcher zwischen Rubini und dem Musikdirektor Martiani stattgefunden, ersteren zu dem festen Entschlusse bewogen haben, nicht wieder bei der italienischen Oper zu Paris mitzuwirken. Hr. Dormoy soll daher auch sofort nach Italien abgereist seyn, um sich eines ausgezeichneten Tenors dort um jeden Preis zu versichern. So schreiben englische Blätter.

(Neue Oper in Mailand.) Italienischen Nachrichten zu Folge ward am 16. Juni auf der Scala zu Mailand eine neue komische Oper von dem Musik-Professor Mandanici aufgeführt, die den Titel hat „Il Buontempone di Porta Ticinese" (der Lebemann von Porta Ticinese), und vielen Beifall geärndtet haben soll. Unter den Mitwirkenden befand sich auch die Sängerin Luther.

(Neue Claviervirtuosen.) Oesterreichische Blätter sprechen jetzt mit vieler Bewunderung von einem jungen Claviervirtuosen Namens Carl Filtsch aus Pesth, eben so von der eminenten Fertigkeit des Grafen Alberti in Mailand auf dem Piano, des 12jährigen Mädchens Pauline Rischawy zu Prag, Bertha Lewig und noch anderer, welche alle Chopin'sche, Liszt'sche, Thalberg'sche und Henselt'sche Compositionen spielen, und alle „wahre Ereignisse der Zeit" genannt werden. Entweder muß diese außerordentliche Fruchtbarkeit der Zeit an Claviervirtuosen auf einen bedeutenden Verfall der Kunst des Clavierspiels selbst schließen lassen, indem sie vielleicht eine blos mechanische wurde, und die Einseitigkeit des Mechanismus stets und in allen Dingen, nach dem größten Schein von Schwierigkeiten, der Fähigkeit ein großes Feld öffnet, oder ist ein ganz eigener Genius in das Leben gedrungen, der, der Geschichte zum Trotz, blos im Clavier seine Offenbarung fordert.

(Pauken-Clavier.) In Amiens hat ein gewisser Paul Fermany ein neues Instrument erfunden, das er eine chromatische Pauke nennt; es ist aus 15 Fellen zusammengesetzt, die chromatisch eingestimmt sind. Von Mittel zur That ist immer nur ein Schritt: wir werden bald von einem reisenden Paukenvirtuosen hören, der nichts Geringeres als Violoncell- oder dergleichen Variationen dann auf sein Instrument überträgt, auch wohl ein Schubert'sches Lied.

(Ole Bull — zur Ruhe.) Ole Bull, welcher kürzlich mit dem Violinisten Prume gemeinschaftlich in Copenhagen Concerte gab, will nun wirklich seinen früher schon ausgesprochenen Entschluß ausführen und nach seiner Vaterstadt Bergen zurückkehren, um dort auf seinem in der Nähe angekauften Landgute ein paar Jahre „in Ruhe dem Studium der Musik zu leben".

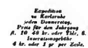
(Auszeichnungen.) Hofcapellmeister Ritter Dr. Marschner in Hannover hat von seinem Könige die goldene Ehrenmedaille für Kunst und Wissenschaft verliehen erhalten. — Musikdirektor Dr. Mendelssohn-Bartholdy ward von Sr. Maj. dem König von Sachsen der Titel und Charakter eines Königl. Sächs. Capellmeisters verliehen. — Der Redakteur dieser Blätter erhielt von Sr. Hoheit Herzog Maximilian in Baiern (Ehrenmitglied unsers Vereins) Höchstdessen Brustbild in Gold nebst einem gnädigsten Handschreiben. —

(Eine fürstliche Familie auf dem Theater.) Die um ihrer Liebe zur Musik und ihrer musikalischen Leistungen willen von der periodischen Presse oft schon erwähnte und ausgezeichnete fürstliche Familie Poniatowsky führte kürzlich in Bologna Donizetti's Lucrezia Borgia zu einem wohlthätigen Zwecke auf, wobei alle Hauptrollen von ihren Mitgliedern besetzt waren. Prinzessin Elise sang die Lucrezia, ihr Gemahl den Gennaro und ihr, auch als Opern-Componist bekannter, Schwager den Duca Alfonso.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. **Nr. 31.** 5. August 1841.

Bemerkungen zu Gunsten des angefochtenen Zwischenspiels im Choralspiele auf der Orgel *).

Als ich in Nr. 12 der Allg. K. Z. d. J. den Aufsatz „über die Zwischenspiele im Choral" las, fiel mir sogleich der unangenehme Eindruck ein, welchen die im Badischen Lande gesetzliche Weglassung des Zwischenspieles auf mich machte, als ich vor einigen Jahren zum erstenmale in Karlsruhe zur Kirche ging. Es mag nun seyn, daß wenigstens die Stärke dieses Eindruckes bei mir in der Gewohnheit ihren Grund hatte, indem ich bis dahin den Choral nie ohne Zwischenspiel hatte spielen hören. Allein ich war mir doch bewußt, daß jenes unangenehme Gefühl wohl auf tieferen, in der Sache selbst liegenden Gründen beruhte; und so kam es denn, daß mir die Entbehrung des Zwischenspieles auch fast nach zwei Jahren noch nicht zur Gewohnheit geworden war.

Das ist nun freilich wahr, daß mit dem Zwischenspiele von vielen Organisten ein ärgerlicher, unverantwortlicher und die Andacht ungemein störender Mißbrauch getrieben wird. Allein es gilt doch auch hier der Satz, daß eine Sache um des Mißbrauchs willen noch nicht verworfen werden darf. Ich bin von der Nothwendigkeit der Zwischenspiele so überzeugt, daß ich mir lieber ein ganz mittelmäßiges, wenn nur nicht gerade ungeistliches und der Kirche unwürdiges Zwischenspiel gefallen lassen will, als den gänzlichen Mangel desselben. Die Sache ist wichtig, und ich wünsche hiermit Anlaß zu weiterer Besprechung derselben in dieser Zeitschrift zu geben, glaube aber hoffen zu dürfen, daß das Zwischenspiel unter Organisten und Nichtorganisten noch manchen Freund und Vertheidiger finden wird.

Die folgenden Bemerkungen sind ein Versuch, besonders Zweierlei nachzuweisen: 1) die relative, 2) die absolute Nothwendigkeit der Zwischenspiele.

Um nun diese Vertheidigung der Zwischenspiele an den Gang jenes Aufsatzes in Nr. 12 der Allg. K. Z. anzuknüpfen, so gebe ich zuvörderst gern zu, daß das Zwischenspiel an sich kein wesentlicher Bestandtheil des Chorales ist. Allein damit ist noch gar nichts entschieden, indem es sich fragt, ob der von der Orgel begleitete Choral der Zwischenspiele entbehren könne. Diese Frage bejaht der Verfasser jenes Aufsatzes, indem er sich auf folgende Behauptung stützt: der protestantische Kirchengesang sey in den letzten Jahrzehnten so verbessert worden, daß die Gemeinden die Nachhülfe der Orgel nicht mehr bedürften, um durch Uebergänge auf den ersten Ton der jedesmal folgenden Strophe hingeleitet zu werden. — Vorläufig mag hier bemerkt werden, daß auch diese Behauptung, wenn sie richtig wäre, gegen das Zwischenspiel Nichts entscheiden würde, indem die Nothwendigkeit desselben auf viel tiefer liegenden Gründen beruht. Es läßt sich aber leicht nachweisen, daß jene Behauptung falsch ist. Denn, um davon zu schweigen, daß unser Kirchengesang an vielen Orten in der That noch sehr schlecht beschaffen ist, so würde jene Bemerkung für's Erste nur auf diejenigen Choräle ihre Anwendung finden, welche der Gemeinde vollkommen geläufig sind, auf solche also, bei denen die Mitsingenden selbst bei einem unrichtig leitenden Zwischenspiele den Anfangston richtig einsetzen würden. Nun aber giebt es doch immer Choräle, welche entweder nur Wenigen bekannt sind, oder vielleicht von Keinem mit vollkommener Sicherheit gesungen werden können. Bei solchen schwereren und wenig geläufigen Melodien aber läßt sich die Hinüberleitung auf die Anfangstöne der Strophen durchaus nicht entbehren. Denn auch zugegeben, daß die Anschlagung des ersten Tones der folgenden Strophe hinreichend seyn würde, um Jedem anzuzeigen, in welchem Tone er weiter zu singen habe; so würde dieses Mittel bei Allen, welche die Melodie nicht ganz vollständig inne haben, eine große Unbehaglichkeit, Unsicherheit und eine ängstliche Spannung hervorbringen, welche nicht nur eine merkliche Schwäche des Gesanges am Anfange der neuen Strophe zur Folge haben, sondern auch die Andacht auf eine höchst unangenehme Weise stören würde, indem man bei dem Schlußaccorde der vorhergehenden Strophe genöthigt würde, zu denken: wie mag wohl die Melodie weiter gehen? Eine Unbequemlichkeit, welche, wenn das Zwischenspiel üblich ist, großentheils wegfällt, da die Stimme von selbst in den richtigen Ton einfällt, weil sie zu demselben hingeleitet wird. (Schluß folgt.)

*) Die Redaktion erlaubte sich, den gleich zu Anfang oben erwähnten Aufsatz der „Allgemeinen Kirchenzeitung" zu entlehnen, und kann nun nicht umhin, auch diese Antwort darauf eben daher hier folgen zu lassen, so wie eine Besprechung des Gegenstandes vor dem geistlichen und musikalischen Publikum überhaupt nothwendig seyn dürfte.

Kritik.

Berlin bei Trautwein: Die Griechische Musik auf ihre Grundgesetze zurückgeführt. Eine Antikritik in drei Büchern, von Friedrich v. Drieberg. 196 S. in 4. Pr. 3/4 Rthlr. oder 1 fl. 20 kr. rhein.

(Schluß.)

Wer sich mit Driebergs System bekannt gemacht hat, wird wissen, daß derselbe die Töne, wie sie die gleichschwebende Temperatur, z. B. eines Flügels, giebt, nicht blos für die Praxis, worin heut zu Tage jeder ihm beistimmt, als die allein richtigen anerkennt, sondern auch als die unbedingt ursprünglichen ansieht, so daß wir uns einer Täuschung hingeben, wenn wir von Temperatur sprechen. Diese Ansicht glaubt der Vertheidiger der alten Musik dem Aristoxenos zu verdanken, dessen Argumentation er §. 17 in einem völlig modernen Gewande, in moderner Terminologie und Notenbezeichnung wiedergiebt. Dieses Verfahren hat den Vortheil, daß er S. 23 die Töne dis und es ohne Weiteres verwechseln kann, eine Verwechselung, welche sich auf die Eintheilung der Octave in zwölf halbe Töne oder auf die Temperatur gründet. Nun ist aber der Lehrsatz, der §. 17 bewiesen werden soll, kein anderer, als, daß die Octave genau die Summe von zwölf ganz gleichen halben Tönen sey. Also einer von beiden, Aristoxenos oder Drieberg, muß sich geirrt haben, wer? das wollen wir diesmal unentschieden lassen. Aber außer diesem sogenannten Aristoxenischen Beweise finden sich in der Antikritik noch andere, die verfänglich genug sind, um gutmüthige Leser irre zu führen. So glaubt Drieberg den als Akustiker weltberühmten Chladni dadurch ad absurdum zu führen, daß er erstens an einem, von Chladni allerdings nicht glücklich gewählten Ausdrucke seinen Spott ausläßt, sodann eine Berechnung aufführt, aus welcher hervorgeht, daß eine gleiche Anzahl Quinten und Quarten, die von einem Tone aus, erstere aufwärts, letztere abwärts, berechnet werden, dasselbe Resultat geben, wenn sowohl der durch die Quintenberechnung, als der durch die Quarten hervorgehende Ton, ersterer in die Octave des Anfangstones herab, letzterer herauf berechnet wird. Zwei Quinten, wie zwei Quarten, geben auf diese Weise beide eine große Sekunde; erstere aber eine Obersekunde $\bar{a}\,\bar{d}$, letztere eine Untersekunde $\bar{c}$ b. Ferner ist die Folge der Töne $\bar{c}\,\bar{d}\,\bar{g}$ ganz dieselbe, wie die von b $\bar{c}\,\bar{f}$, in welcher die Quarte aufwärts und die Quinte abwärts genommen ist; in welcher Art man, wie Drieberg gethan, zwölf Quinten mit zwölf Quarten vergleichen kann, ohne daß daraus etwas Anderes folgt, als, daß statt eine Quarte zu stimmen, man eben so richtig die Octave der Unterquinte, oder die Unterquinte der Octave nehmen kann. Auf den hier beachteten Unterschied zwischen Ober- und Unterquarte nimmt Drieberg keine Rücksicht, wenn er sagt, daß zwölf Quarten ein eben so großes Intervall, als zwölf Quinten, geben, woraus dann die Unmöglichkeit der Temperatur allerdings folgen würde, sobald man das, was von nach entgegengesetzter Richtung berechneten Quinten und Quarten gilt, auf Quinten und Quarten überhaupt anwenden darf. Chladni hat bereits auf ein Quid pro quo aufmerksam gemacht, ohne von Drieberg verstanden zu werden. Offenbar will ersterer nichts anders als, daß man beide Intervalle entweder beide nach oben oder nach unten berechne, ehe man das gefundene Resultat auf die Octave des Anfangstones reducirt. Da die Quarte ebenso wie die Quinte eine kleine Stufe enthält, so unterscheiden sich zwölf Quarten von zwölf Quinten nur nach der Zahl der großen Stufen. $12 \times 2 = 24$ und $12 \times 3 = 36$, also bedarf es keiner kanonischen Berechnung, um einzusehen, daß zwölf Quarten nicht die Größe von zwölf Quinten haben (vgl. Drieberg selbst §. 128). Mithin bedurfte Chladni nicht der geringsten Willkühr, um seine ganz einfache Behauptung zu erweisen. Drieberg nimmt an der Freiheit, beim Stimmen abwechselnd Quinten und Quarten zu nehmen, um innerhalb der Octave zu bleiben, blos darum Anstoß, weil er nicht bedenkt, daß die Bedingung derselben Octavgrenzen die vermeinte Willkühr beseitigt. Damit man aber wisse, was Willkühr in der That sey, so mache ich auf die S. 128 ausgeführte Berechnung aufmerksam, die einen noch bündigern Beweis gegen Chladni enthalten soll, statt dessen aber nichts Anderes beweist, als daß Drieberg von cis nach as eine Quinte, und von as nach cis eine Quarte berechnet, um Chladni's Temperaturbeweise zu vernichten, nach welchen Töne wie gis und as ursprünglich verschieden sind. Dagegen soll es nach Drieberg (S. 127) darauf ankommen, ob man eine oder zwei Octaven berechne, um das Verhältniß eines innerhalb der Octave begriffenen Intervalls zu ermitteln, was wiederum nur auf einem der Mißverständnisse beruhen kann, die unserm Theoretiker so erwünscht sich darbieten, wenn er uns durchaus irre führen will. Doch läßt er uns aus dem Labyrinth solcher Mißverständnisse (S. 129) einen Augenblick heraus, um uns sogleich wieder in ein anderes zu führen. Er reducirt Chladni's Berechnung auf den Beweis des Euklides, das Sechs Töne 9:8 größer sind, als die Octave, worin man ihm gern beistimmen wird, findet darinnen aber dennoch keine Aufforderung zur Temperatur, aus dem einfachen Grunde, weil die Pythagoriker die Octave in fünf Töne, oder große Stufen, und zwei Limmata theilten, welche zusammen keinen ganzen Ton, mit den fünf andern Stufen aber genau die Octave ausfüllen, und deshalb keine Veranlassung zur Temperatur fanden. Drieberg verlangt einen mathematischen Beweis für die Nothwendigkeit der Temperatur, die allerdings nicht vorhanden ist, sobald wir uns auf wenige Tonarten beschränken, und uns der Begleitung mit Accorden enthalten wollen, denn alsdann werden wir kein Bedürfniß fühlen, die Octave in zwölf gleiche Theile zu theilen, was ohne Temperatur wohl nicht zu bewerkstelligen wäre, denn bis jetzt hat nach Driebergs Angaben noch Niemand einen Flügel rein gestimmt, sondern diejenigen, auf welche diese Stimmung übertragen worden, haben dieselbe nicht der Stimmung nach den symphonischen Intervallen der Quinte und Quarte, sondern der Terzen- oder Accordprobe zu verdanken, die in allen Anleitungen zum Stimmen empfohlen wird. Also haben die Stimmer nicht die S. 131 als unausführbar dargestellte Aufgabe, das sinn-

lich unbekannte Pythagorische Comma in zwölf Theile zu theilen, sondern die ganz billige, die Quinten in ein verträgliches Verhältniß zu den Accordterzen zu bringen. Da es jedoch nicht ausbleiben kann, daß man statt gleichschwebend unwillkührlich etwas ungleichschwebend stimmt, wobei gewisse Tonarten, z. B. C-dur, vorzugsweise der ursprünglichen Reinheit sich nähern, so ist es sehr begreiflich, wie Drieberg einige Flügelquinten mit Violinquinten in ziemlich gleicher Größe fand. Eine genau nach gleichschwebender Temperatur vermittelst des Scheiblerschen Apparates gestimmte Quinte möchte von einer Violinquinte wohl so wenig abweichen, daß selbst ein musikalisch gebildetes Ohr keinen Unterschied vernähme. Denn darum eben, daß kein menschliches Ohr so fein ist, solchen Unterschied zu vernehmen, kann auch keins die Genauigkeit der Scheiblerschen Stimmung erreichen. Hiermit hängt zusammen, was manche Stimmenanweisungen von einem Dreifachen Reinen sagen, so wie Chladni von einem Zurückbleiben diesseits der vollkommnen Reinheit, ohne daß man einzelne Stöße bemerke, endlich noch das Verfahren, nach welchem viele Stimmkünstler einige Quinten auf-, andere abwärts stimmen. Alles Dies beweist, daß der sogenannte symphonische Stimmungspunkt der Quinten nicht so leicht zu treffen ist, wie Drieberg uns überreden will, wenigstens müßte dann noch nie ein Wolf beim Stimmen übrig geblieben, noch auch über ungleichschwebende und gleichschwebende Stimmung je ein Streit geführt worden seyn. Diese Schwierigkeit scheint vorzüglich darin ihren Grund zu haben, daß die Octave durch keines der uns von Natur unmittelbar gegebenen Intervalle sich halbiren läßt. Dies gilt ebenso von diesen Intervallen selbst, und, wie sich gleich zeigen wird, von allen den Intervallen, welche vermittelst jener, die als maaßgebend anzusehen sind, gestimmt werden; die ausgenommen, welche wir geradezu aus uns bekannten gleichen Theilen, wie z. B. die kleine Septime aus zwei Quarten, zusammensetzen; so wie überhaupt nur alle die Größen zu halbiren möglich sind, die aus zwei gleichen Theilen zusammengesetzt sind, weil ja die Zwei nur in den Zahlen aufgeht, welche Produkte derselben mit irgend einer andern vorstellen, z. B. 5 nur theilbar, wenn es zehn halbe Einheiten enthält. Da nun nach Drieberg (S. 8) nichts kleiner, als die Einheit ist, so ist die Theilung vieler Zahlen unmöglich, so daß die Intervalle am Ende nicht besser wegkommen, die, wenn auch keine kanonischen Zahlenverhältnisse, doch irgend eine Anzahl Stufen oder was sonst für Maaße haben. Doch Scherz bei Seite, so läßt sich die ursprüngliche Ungleichheit der halben Töne auf ächt praktische Methode, und ohne Anwendung der von Drieberg verdächtig gemachten kanonischen Zahlenverhältnisse, folgendermaßen darthun. Man stimme von c aus eine Quarte f, die gerade um eine Violinquinte kleiner, als die Octave ist; sodann durch Violinquinten mit Hülfe der Octave zwei ganze Töne d und e. Das Intervall ce, welches man so erhält, wird gegen die Accordterz ganz gewiß zu hoch seyn, denn es ist ein dissonirendes, obschon rein diatonisches Verhältniß, (ich nenne aber rein diatonisch eine solche Scala, die in absoluten Quinten und namentlich ohne Rücksicht auf die Accordverhältnisse berechnet ist), welches die Griechen als Ditonus aus der Reihe der symphonischen Intervalle ausschlossen. Man stimme neben dem Ditonus die große Accordterz so entschieden rein, als möglich, und man wird leicht gewahren, daß sie um ein Merkliches unter dem Ditonus bleibt, woraus hervorgeht, daß die kleine Accordterz größer als die von Quinte und Ditonus abgeleitete diatonische ist, so daß man Grund hat, alle vier Terzen, unter denen die diatonischen mit einem Strich bezeichnet werden mögen, in folgender Reihe innerhalb der Quarte zusammenzustellen „c es′ es e e′ f“, woraus sich sogleich ergiebt, daß zwischen es′ und e′ ein größeres Intervall, als zwischen e′ und f liegt — und doch sind alle vier Töne aus Violinquinten hervorgegangen, die Drieberg von gleichschwebenden nicht zu unterscheiden vermag! Es folgt daraus auch noch das für die Griechische Musik nicht unwichtige Ergebniß, daß Aristoxenos und wer sonst, wie er, unter den alten Griechen ein gut Gehör hatte, die Möglichkeit, alle halben Töne in gleicher Größe auszuüben, ahnete, ohne zu wissen, worauf dieselbe beruhe; die Pythagoriker aber das Mißverhältniß der Accordterz, wenn sie als solche bekannt war, d. h. wenn es in der Musik der Griechen Accorde gab, gegen zwei Töne 8:9 herauszurechnen nicht unterlassen haben würden. Denn, daß Didymus für die große Terz das Verhältniß 4:5 aufgestellt haben soll, beweist noch nicht den Gebrauch von Accorden, die solcher Terz nicht entrathen können. Der Gebrauch von Accorden würde den Aristoxenos gleich sehr, wie die Pythagoriker, in die Verlegenheit gebracht haben, aus der man sich nur durch Temperatur heraushelfen kann. Es bedurfte langer Zeit, ehe das richtige Verhältniß in den Accordterzen hergestellt wurde, da selbst noch bei Guido von Arezzo, dem Didymus und Aristoxenos zum Trotz, die beide die Terz der Pythagoriker zu hoch fanden, das Verhältniß 64:81 vorkommt, welches, von den Accorden abgesehen, die jeder ihre besondere kanonische Bestimmung verlangen, für die Tonleiter auch ganz richtig ist, indem der kleine ganze Ton nur ein Surrogat der Temperatur des großen vorstellt, ohne daß man mit diesem Surrogate ausreicht. Wilhelm Petzold.

München bei Falter u. Sohn: *Fuga* in *G-moll.* In Form eines melodischen Präludium. Für Pianoforte von J. A. Ladurner, F. B. Consistorial-Rath und Hof-Caplan in Brixen. Pr. 36 kr. oder 8 ggr.

Ebendaselbst: Fantasie *G-moll*, in Form einer Sonate über ein kurzes Thema aus der Ouverture zur Oper „Don Juan“ von Mozart, für Pianoforte melodisch durchgeführt von Ebendemselben. Pr. 1 fl. 21 kr. oder 18 ggr.

Nichts kann und muß erhebender auf den Künstler und Kunstfreund, der innigeren als gewöhnlichen Antheil an den Gestaltungen seiner Berufswelt nimmt, wirken, als wenn er auch von anderer Seite her, denn blos aus seinem nächsten Kreise, ernstliche und thatkräftige Hand an das Werk legen sieht, das zu errichten zunächst Aufgabe seines Lebens ward. Nicht daß es ihn blos freue und ermuntere: auch die Hoffnung, daß dies Werk immer näher

seiner Bestimmung rücke, und die Zuversicht auf endliche Vollendung knüpft sich daran. Die meiste Kraft indessen haben solche und dergleichen Erscheinungen, wenn — wie hier — die Ueberzeugung des innigen Bandes zwischen Religion und Musik dadurch zugleich und aufs Neue geweckt wird. Der Componist genannter beiden Clavierwerke ist Geistlicher: daß unsere Religionslehrer und ihre Oberen doch stets mehr und mehr jenes Band verstehen, es zu verwirklichen suchen und dadurch des heilsamsten aller Mittel zur Veredlung des Gemüths, woranf die Religion allen ihren Segen fast baut, sich sichern möchten! — Er gehört jener alten bekannten Künstler-Familie Laduener an, welche durch mehrere ihrer Glieder auch außerhalb ihrem Vaterlande Tyrol, im Auslande, einen berühmten Namen sich erwarb. In Algund 1769 geboren, ward er frühzeitig dem geistlichen Stande bestimmt, studirte nebenbei aber auch fleißig Musik, lernte singen, Clavier und Orgel spielen, und als der Vater starb, da er noch nicht einmal 14 Jahre alt war, konnte er zur Unterstützung der Mutter schon neun Jahre lang dessen Organistendienst versehen. An Clementi's und Bach's Werken war sein Talent erstarkt. Die Studien riefen endlich ihn nach München, und unter Joseph Gratz wurde nun auch ein gründlicher contrapunktischer Cursus gemacht. 1799 erfolgte die priesterliche Weihe. Welche Aemter er seit der Zeit bekleidete und auch in seinem jetzigen, das er seit 1816 inne hat: der Muse ward stets gehuldigt und eine Reihe werthvoller Compositionen traten sogar aus diesem verdienstlichen Bestreben hervor, das übrigens auch einen andern Kreis segensreichen Wirkens sich gezogen hatte, wovon die musikalische Culturgeschichte seiner Gegend das treueste Zeugniß liefert. Hier bringt uns der würdige Greis noch eine Fuge und eine Fantasie für das Clavier, welche beide Compositionen er vor nicht gar langer Zeit selbst auch noch öffentlich spielte, nämlich in einem Dilettanten-Concerte zum Besten des Fonds für Mozarts Denkmal. Schade! daß so viele Druckfehler darin vorkommen und darunter sogar solche, welche nur der Harmoniker herausfinden wird, und welche, nicht bemerkt von jedem andern Spieler, allen Effekt stören müssen. Denn in Wahrheit erscheinen uns sonst beide Compositionen, jede in ihrer Art, als sehr schätzenswerthe Gaben, die auf jeden mit edlerem Sinn und Geschmack für musikalische Schöpfungen Begabten tiefen Eindruck hervorzubringen fähig seyn dürften. Eine reiche Mannigfaltigkeit ruht auf dem einfachen Grundbau, so reich, daß um der wirklich großen Einfachheit des letzteren willen sie unsere Bewunderung verdient. Die regelrecht und doch in anmuthigen melodischen Wendungen durchgearbeitete Fuge basirt sich auf ein sechs Takte langes Thema, das mit seinem chromatischen Falle und Sextensprunge in den letzten drei Takten vielen Stoff zu geistreichen contrapunktischen Wendungen bietet. Aber — um nur ein paar Druckfehler anzuzeigen — gleich auf der ersten Notenseite in der dritten Zeile muß das ♮ vor e im siebenten Takte ein ♯ seyn, so auf der dritten Notenseite in der zweiten Zeile im letzten Takte ohne Zweifel das ♮ vor a ein b u. s. w. Die Fantasie hat blos jene Mozartschen vier Takte

mit ihrer Antwort auf der Dominante zum Thema, und darauf baut sich eine in drei Hauptsätze zerfallende sogenannte Fantasie, die sowohl durch Abrundung der Formen und Gedanken, als durch den Zusammenhang und den geistreichen Inhalt dieser sich auszeichnet. Der erste Satz ist ein Presto assai G-moll, der zweite ein Allegretto H-dur ¾, und der dritte ein Fugato in Es-dur, das nach längerem Verweilen aber in G-moll und von diesem zum Schlusse nach G-dur übergeht. Was uns am meisten beim Durchspiel dieser Fantasie auffiel, war das frische Leben, mit welchem der greise Schöpfer sein Instrument noch behandelt, und das sich zu der Gründlichkeit der Arbeit wie ein lebendiges Farbenspiel auf gelungenster Zeichnung ausnimmt. An Druckfehlern ist übrigens auch hier (leider) kein Mangel. Dem hätten die Verleger vorbeugen sollen, oder ließe sich jetzt wohl noch ein Mittel zu einiger Abhülfe auffinden, etwa durch Nachversendung eines Verzeichnisses davon, das die Besitzer in den Handlungen abholen könnten. Nicht Jeder hält das Gedruckte für möglich falsch und bringt Mißklänge dann auf Rechnung des Werks.
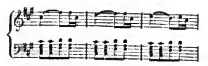
Braunschweig bei G. M. Meyer jun.: *Second Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle,* composé at dedié à son ami Mr. Joseph Lidel à Londres par *Alexandre Fesca.* Oeuv. 12. Pr. 1 Rthlr. 20 ggr. oder 3 fl. 15 kr. rhein.

Ebendaselbst: *Scène de Bal.* Morceau de Salon pour le Pianoforte, composé et dedié à Madame Julie Meyer par Ebendenselben. Oeuv. 14. Pr. 20 ggr. oder 1 fl. 30 kr. rhein.

Ebendaselbst: *La Mélancolie.* Pièce caractéristique pour le Pianoforte, composée et dédiée à Malle. Olga de Berckholtz par Ebendenselben. Oeuv. 15. Pr. 12 ggr. oder 54 kr. rhein.

Meine Ansichten über des Hrn. Verfassers Compositionsweise im Allgemeinen habe ich früher schon einmal, bei Gelegenheit der Anzeige einer Fantasie und zweier Notturnen für Pianoforte, welche in demselben Verlage von ihm erschienen waren (s. Jahrg. 1840 pag. 338), ausgesprochen. Dasselbe höchst glückliche und äußerst fruchtbare Talent, welches ich nach meiner Ueberzeugung und meinem Gewissen dort schon zu rühmen hatte, aber auch dieselbe jugendliche Leichtfertigkeit und Unbekümmertheit um höhere Ordnung und tiefern künstlerischen Sinn wollen wir hier, in diesen drei Compositionen, entgegen treten; dieselbe Lebendigkeit der Fantasie, aber auch eben so wenige Sorge wieder, ihre Flüge zu zügeln und in der einen schönen Bahn zu erhalten; derselbe große Wille, aber auch dieselbe kleine That; derselbe Kampf, Schönes zu vollbringen, aber auch derselbe irrige Glaube, das Schöne sey nicht schwer, die Freiheit in der Kunst dulde keinerlei ordnendes Gesetz, Talent allein genüge schon dem Schöpfer, Studium und Wissen liege außerhalb dem Bereiche des schaffenden Augenblicks.

Das Trio zunächst — es ist allerdings nach Umfang und Anlage ein „großes“, aber die Erhabenheit der Idee auch im Ausdrucke zu gewinnen, bleibt der Verfasser immer nur im ersten Anlaufe, an dem Fuße der Höhen stehen. Bei jedem neuen Schritte, den er thut, fühlt man — möchte ich sagen — daß es gewaltig arbeitet in seinem Innern, daß sein künstlerischer Genius ein großes, kühnes, kräftiges, schönes Leben lebt oder leben möchte, aber wenn er mit solchem Leben auch in die äußere Wirklichkeit zu treten sich anschickt, wenn es zum Durchbruche kommen soll — ist der bildende Stoff zu schwach oder unverarbeitet noch, dem Leben, das ein rein geistiges ist, auch als äußere sinnliche Form zu dienen; und darin eben, meine ich, das erkennen zu müssen, was Hrn. Fesca vorzugsweise charakterisirt. Er ist im Widerspruche mit sich selbst. Man mißdeute das Gleichniß nicht: Herr Alexander Fesca ist der Sohn von Friedrich Ernst Fesca — Geist von solchem Geiste und Fleisch von solchem Fleische will er selbst sich adoptiren in der antipodischen Familie einer künstlerischen Neuheit, und angekommen auf den Höhen der trennenden Halbkugel, winkt ladend und lockend diese dem Neophyten entgegen und spricht die Heimath doch auch ihr Recht an. Mag das Reich der Pflanzen solche Versetzung dulden, in dem Reiche, wo ein höherer geistiger Odem den Organismus belebt, geht sie nimmermehr an. Ich meine den Componisten zu sehen, wie er in schönem Glauben an ein heiliges Wesen seiner Kunst doch im Moment sich berücken läßt von der Schwachheit der Zeit und, vielleicht nach schnellerem Ruhm verlangend, nun dem huldigt, das dem Glauben fern steht. Kann Vollendetes da gedeihen? — Großes verheißend beginnt der erste Satz des Trio (Allegro E-moll C) und reizend auch schlagen hie und da geistig belebte Gedanken an unser Ohr, aber sie fügen sich nicht in einander mit derselben Wohlgefälligkeit des innern Rhythmus. Die rhetorische Unregelmäßigkeit stört, und die Nachlässigkeit in der Orthographie verzerrt den Sinn. Es fehlt der Raum, Beweise in Menge dafür anzuführen. Der Form im Ganzen möchten wir gern unsere Zustimmung ertheilen, aber sehen wir auf die einzelne Gliederung dann, so finden sich Ecken und Risse überall, kahle und schaale Flecken und wieder zu greller Farbenguß auf einer Stelle. Mit dem folgenden Adagio (E-dur C) geht es nicht besser. Es ist Schade um das ganze Bild, daß es mit zitternder Hand gemalt wurde, und diese so manchen Klecks hineinwarf. Eine Perlenschnur, schön gewunden, in welche Unredlichkeit, Leichtsinn oder absichtlicher Betrug aber auch umglaste Wachskügelchen neben das edelste Gut brachten. Besser gearbeitet und überhaupt gelungener ist das Scherzo (A-moll mit Trio majore 3/4), zumal hier auch der Violine und dem Violoncell mehr wesentlicher Antheil an der Darstellung gegönnt ist denn vordem, und dadurch der Begriff eines Trio's mehr verwirklicht. Auch kommen nicht so viele orthographische und grammatikalische Fehler vor, obschon ich kecklich glaube, daß kein Verständiger der Welt auch Sätze wie diese



die in dem Dur-Triosatze vorkommen, schön, gut und richtig finden wird, zumal das Wegfallen des D im Basse die grellste aller Quintenparallelen noch nicht aufhebt. Der letzte Satz (Allegro vivo E-moll C) bringt ebenfalls manch' hübschen melodischen Gedanken, aber im Uebrigen schließt er sich sammt seinem furchtbar tremolirenden Dur-Ende (Adagio) dem ersten Satze vollkommen an.

In der Ballscene, einem lustigen, figuren- und passagenreichen Salonstücke, voll pikanter melodischer Wendungen im schnellen, schwung- und reizvollen 3/8-Takte (E-dur), wollen wir uns dergleichen harmonische Gefühlsstöße eher gefallen lassen, und um so eher, als auf den Bällen selbst es auch nicht an den empfindlichsten Fußtritten und Seitenstößen zu fehlen pflegt, und nun in einer bildlichen Schilderung solcher Scenen auf dergleichen selten gehörig entschuldigten physischen Dissonanzen nothwendig Rücksicht genommen werden muß, auch der Rhythmus der Gedanken selten mit dem Rhythmus der Füße gleichen Schritt und Ebenmaaß zu halten pflegt, vielmehr die Rhetorik des Herzens und Kopfes meist mit diesen davon läuft.

Doch wie in der „Melancholie“ wieder? — Einen krankhaften geistigen Zustand nennen wir so, bei dem ein das Gemüth beherrschender Trübsinn das Vorstellungsleben auf einen Punkt bewegt und eben so den Willen hemmt und von Allem ablenkt, was nicht mit der als Wahn erfaßten fixen Idee in unmittelbarer Verbindung steht: bleibt auch bei künstlerischer Ausmalung eines solchen Zustandes für dergleichen Extravaganzen noch Entschuldigung übrig? — Doch Hr. Fesca hatte vielleicht jene Melancholie höheren Grades im Auge, die meistens zugleich ein Zustand von wirklicher Geistes-Verrücktheit zu seyn pflegt. Prume machte mit seiner Violin-Melancholie Glück; alsbald wird auch dem Claviere eine solche Zeichnung zugemuthet; doch Prume hatte insofern wenigstens Recht, als er nicht mehr als ein Einerlei damit brachte, ein „Tremolo“, ein Thema mit einem Paar formgleicher Variationen. Allerdings bringt auch Hr. Fesca nicht mehr als einen an sich recht wackeren, seelewarmen thematischen Gedanken, der stets „wohl markirt“ werden muß, während (wie bei allen neuesten dergleichen Clavierpiecen) das Accompagnement „äußerst piano“ gespielt; aber er hält den Gedanken, der seine Erklärung in dem Accompagnement erhält, doch auch nicht in einer Weise fest, sondern bringt ihn bald mit diesen, bald mit jenen Farben, die nicht selten dann neben einander herlaufen wie Schwarz und Weiß. Zudem (glaube ich) wird schwerlich das Clavier dazu ausreichen, was Hr. Fesca hier zu geben Willens gewesen zu seyn scheint.

Eigentliche Schwierigkeiten bietet keine der drei Compositionen dar; doch fordern sie etwas große Hände und Decimengriffe im vollen Accorde sind nichts Seltenes. Schließe ich mit Wiederholung des Gesammturtheils, das

ich einleitend zu der Anzeige schon aussprach, und mit abermals auch ausgedrücktem Wunsche, daß Hr. Fesca durch eben so viel ernstliches Studium, als er in Wahrheit großes Talent besitzt, die Kraft sich erwerben möchte, welche allein es ihm möglich macht, das schöne Ziel zu erreichen, zu welchem die Natur ihn bestimmt zu haben scheint. Schilling.

Leipzig bei Breitkopf u. Härtel: Präludium und Fuga für die volle Orgel, componirt und seinem väterlichen Freunde Hrn. Dr. Ch. H. Rink, Ritter 2c. hochachtungsvoll zugeeignet von Adolph Hesse. Op. 66. Pr. 12 ggr. oder 54 kr. rhein.

Präludium und Fuge stehen in D-moll, 3/4 Takt. Tempo des ersteren ist Allegro und das der letzteren Moderato bezeichnet. Daß dies in Rücksicht auf das Instrument überhaupt gemeint ist, versteht sich von selbst. Das Präludium beginnt, was wir absichtlich hersetzen, folgendermaßen:



Es ist dieser Satz charakteristisch bedeutsam für das gesammte Musikstück, das ich einen Ausbruch lang gehegten Organisten-Zornes oder künstlerischer Verwegenheit, die eben vor die Orgel geräth, nennen möchte, und bei dem es dem minder Reizbaren oder Starken bange werden könnte. Die Fuge hat dies Thema

u. s. w.

das zuerst in der Quinte, dann in der Octave und wieder in der Quinte nachschlägt, endlich aber auch von dem Pedale, das durchgehends obligat behandelt worden ist, in der großen Unterterz beantwortet wird. Wäre Raum dazu da, setzte ich auch den Schluß noch her, wo der Zorn bis zur zähneknirschenden Wuth sich zu steigern scheint. Könnte Herr Hesse wirklich so böse werden!? — Wer von den Herren Organisten ein großes Werk hat (denn für solches scheint die Composition vorzugsweise berechnet zu seyn), spiele die Fuge und sage sich und mir dann, ob ich den rechten Namen dafür gewählt. Wer kein solches Werk besitzt, übe sie und suche dann sich in der Idee die Wirkung bei einer Masse von Stimmen zu vergegenwärtigen. Lange ist mir keine solch' Händel'sche Kraftlaune vorgekommen.

Literarische Notizen.

* Die Verlagshandlung Breitkopf u. Härtel in Leipzig hat von der von ihr veranstalteten Ausgabe Mozartischer Sinfonien in Partitur (in gr.8 gedruckt) so eben die 12. Nummer erscheinen lassen, welche die Sinfonie in G-dur enthält und blos zu 1 Rthlr. im Preis gehalten wird. Der Druck ist ausserordentlich reinlich und schön.

* In demselben Verlage erschien kürzlich von F. A. Häser eine Uebersetzung des italienischen Werks: „Die musikalische Reform von Emanuel Gambale". Wir werden später wieder darauf zurückkommen und seinen Inhalt einer ausführlichen Betrachtung unterwerfen.

* Hofrath André in Offenbach hat ein „Thematisches Verzeichniß derjenigen Originalhandschriften von W. A. Mozart, welche in seinem Besitze sich befinden", erscheinen lassen. Der Preis desselben ist 1 fl. Und der Zweck der Ausgabe ist — Verkauf aller jener Schätze, zu welchem Ende der Eigenthümer bereits auch einen Preis sowohl für die ganze Sammlung als für jedes einzelne Werk festgesetzt hat, der indessen in dem Verzeichnisse nicht angeführt ist, und worüber man sich mit ihm selbst ins Vernehmen setzen muß. Im Ganzen sind es der Werke 260, welche Hofrath A. im Original-Manuscript von Mozart besitzt: 28 an Oratorien, Messen — überhaupt Kirchenmusik; 31 an Opern und einzelnen Opern-Gesängen; 32 an Concert-Gesängen mit Orchester; 10 an Liedern und Solfeggen mit Clavierbegleitung; 34 an Sinfonien und Ouverturen für Orchester; 21 an Divertimenti, Serenaden, Märsche für Streich- und Blasinstrumente; 13 an Harmoniemusiken; 22 an Sachen für Violine; 49 an Claviersachen; 12 an Orgelsachen; 2 an Flötensachen; 1 Quartett für die Oboe; 3 für Horn; 1 für Harfe; 1 für Harmonika; und 13 an Tanzmusik; 7 sind keine Originalia, sondern nur authentische Abschriften von Mozartschen Sinfonien and Stimmen, deren Correctur der Meister selbst besorgt hat und worin er hie und da auch die Tempi bezeichnete.

Correspondenz.

Wien am 10. Juli 1841.

So wäre endlich denn die Saison der italienischen Oper vorüber und wir hätten dem Eintreffen unsrer deutschen Melodien und Kehlen wieder entgegen zu sehen. Sie bringen das vaterländische Idiom auch wieder mit: ob es nicht eine gewisse Sehnsucht befriedigt, die sich dennoch unsrer bemächtigt, wenn wir Anfangs auch noch so Verlangens voll das italienische Haus besuchen, so bald nur durch ein halb Dutzend Aufführungen diese erste Neugierde, dieser unwillkührliche Durst nach dem fremden Aroma befriedigt worden ist. Ich will Ihnen mittheilen, womit ein hiesiges achtbares Journal Abschied von den Italienern nimmt, da es wahrlich in den meisten, wenn nicht allen Stücken zutrifft.

— — „Die Sänger brachten es in zehn Wochen bis auf ein Dutzend Piecen. Ein entschiedenes Compliment für jene, ein zweideutiges für diese; denn man mußte trachten, im Repertoire durch die Zahl zu ersetzen, was an Gehalt abging. Kein Wunder auch! was ist doch wohl der Componist in Italien? Statt daß er Herr der Sänger seyn sollte, ist er deren Diener. Was ist dessen größtes Verdienst? Ihren Eigenthümlichkeiten zu schmeicheln; ihre Paraeffekte so oft wie möglich anzubringen, und während des Componirens von acht zu acht Takten ja immer zur Signora X und zum Y zu laufen, um bescheiden anzufragen, ob Geschriebenes auch wirklich so glücklich sey, ganz in hochselbiger Gurgel zu liegen. Was ist endlich seine größte Kunst? In einer Zeit von drei bis vier Wochen alte Gedanken neu aufzuputzen, Fremdes für Eigenes einzuschwärzen; das Nichts der Erfindung durch einen Höllenlärm geschickt zuzudecken; wichtige Momente des Drama's aus Mangel an Zeit und guten Gedanken fallen zu lassen, dafür die Aufmerksamkeit auf prunkende Nebendinge zu leiten, und was derlei unschuldige Fabrikationsgeheimnisse mehr sind.

Nichtsdestoweniger sind die Folgen sothanen Verfahrens selten günstig. Selbst die Wunderkräftigkeit der Sänger von großem Rufe und noch größeren Gagen pflegt häufig zu scheitern. Ja nicht einmal die Rührung will mehr wirken, welche ehedem solch eine zartfühlende Militärbande auf der Bühne zu erzielen vermochte. Was nützen alle Bravourritornelle und sonstige Orchesterdemonstrationen; was alle Gesangsraketen, Märsche, Walzer und Galoppen mit dem Heere von Crescendo's, Susurro's, Silenzio's ꝛc.? Das Publikum kommt — und hört — und hört richtig immer wieder die alte Geschichte, nur mit neuen Titeln versehen. Dieselben Situationen, dieselben Melodien, Rhythmen, Modulationen, bei gleichem Zuschnitte der Ensembles und Details; denselben Anlauf und Ablauf der Effekte, dasselbe Pfauenradschlagen der Sänger, und kurz — die beleidigte Kunst wird gerächt, von Oben, aus des Olympes sonnigen Höhen, und hinter den Schlußpunkt solcher Partituren setzt ein geflügelter Bote die bedeutungsvollen Worte:

„Feind ist Apoll solchem Charakterlosen Operntreiben!"

O Faulheit! Faulheit! was hindert mich, Dich anzusehen als eine der Haupturheberinnen dieser Uebel? Faul sind die Unternehmer, daß sie keine Neuerung veranlassen; Die Maestri, daß sie keine wagen; die Sänger, daß sie keine dulden. Nur ein Häuflein verdient dabei nicht faul gescholten zu werden; es hört nicht auf, sich zu sperren gegen den sündhaften Schlendrian, und citirt mit großartiger Unverdrossenheit seinen Sulzer und Türk, seinen Schilling und Albrechtsberger, wie gestern, so heute. Wenn's darum dennoch beim Alten bleibt, nun dann ist's doch wenigstens dieses Häufleins Verschulden nicht gewesen.

Es schleicht eben Alles einförmig und gewohnheitssüchtig in den Geschmacksgleisen fort, um eine Form vor dem Publikum so lange abzunützen, bis sie zur colossalsten Unerträglichkeit geworden; dann erst fängt man langsam an, auf neue Reizmittel zu sinnen. Beweis genug liefert gleich das so beliebte große „Trommelschlagscrescendo", der Jupiter unter den neuesten italienischen Ensemble-Effekten. Ich spüre es immer schon eine Scene voraus; man merkt es auch ordentlich, wie ihm Platz gemacht wird. Anstatt nun diesen allerdings imposanten Coups in neuen Gestaltungen auszuprägen, erweisen sich die Componisten die collegialische Ehre, Alle genau eine und dieselbe Façon beizubehalten, und beschleunigen durch diese Gleichförmigkeit nicht wenig das Frühaltern des hübschen jungen Effekts.

Die Physiognomie dieser neuen Crescendo-Familie ist beiläufig folgende:

Gesangsmotiv	Hinzutritt		Großer Motuscontrarius
einer Solostimme, meistens ein älterer Bekannter, z. B. Larghetto	der concertirenden Ensemble-Stimmen,	der Chöre auf guten und schlechten Takttheilen	Sopranforte und höchste Steigerung bis zur übermäßigen Sext.
S e m p r e	c r e s c e n d o		
Streichquartett — wegen der Neuheit — in schaukelnden Achtel-Triolen mit vorgeschlagenen Bässen	und Fortrührung als theatralischer Canon, oder Aehnliches, Corni Fagotti etc.		4 Oktaven os 4 des e con Ob. Clar. Fl. col ma

Großer Trommelschlag F F F



begleitet mit Allem, was schlagen, streichen und blasen kann.

Bei diesem aufgegipfelten Gran-Cassa-Accorde, in der ganzen Breite des Orchesters und der Stimmen, öffnen sich gewöhnlich alle Schleusen des Entzückens. Nun fällt's plötzlich im piano abwärts, macht die ganze Himmelsleiter da Capo, worauf endlich das Zwischenspiel und die Stretta den ganzen Aufruhr wieder in's Gleiche bringen.

Die erste Anwendung des Operncrescendo finden wir bei dem genialen Jomelli. Von ihm angefangen, bildete es sich unter den folgenden Meistern allmählig aus, bis Rossini ihm in neuerer Zeit einen glänzenden Ruck gab. Bellini paarte, zuerst in dem Normafinale, die Rossinische instrumentale und vocale Steigerung mit einem größeren harmonischen Accente. Donizetti reproducirte dieses Verfahren höchst geschickt im Quintette der „Luzia", Mercadante im Quartette des „Giuramento" und nun wallt und hallt es fort in allen italienischen Opern, sie seyen nun komisch oder tragisch, bis zum Ueberdrusse fast.

Nicht anders steht es mit dem jetzt so beliebten Unisonosatz der Solostimmen, der ebenfalls vor Bellini schon da gewesen; wie überhaupt in der Kunst Alles schon vorbereitet liegt, und oft blos die freiere Anschauungsweise hinreicht, einen progressiven Akt herbeizuführen. Bezeichnet nun gleich dieser Unisonoeffekt keinen Fortschritt in der Kunst, verräth er im Gegentheile eher eine gewisse Fattura, so ist doch wieder nicht zu leugnen, daß er, an rechter Stelle angewendet, in's Schwarze trifft; nur ist auch er durch leichtfertige Benützung der Ausartung nahe gebracht, und beginnt gewiß bald seinen Stachel zu verlieren." ꝛc. ꝛc.

Das Letzte, was die Gesellschaft aufführte, war ein Pasticcio, dem weiter Nichts fehlte, als der Geschmack in der Zusammenstellung, wodurch allein sich ein solcher Kram auszuzeichnen vermag. Es waren einzelne Nummern da- und dorther, beliebig, des Sinnes unbekümmert, aneinandergereiht, und wer an einem solchen dramatischen Concerte in optima forma Vergnügen findet, mochte zuhören und zusehen. Sf.

Feuilleton.

Aphorismen von Wilhelm Häser.

(Fortsetzung.)

Die Verehrer des einfachen, seelenvollen Vortrags haben allerdings recht, wenn sie behaupten, daß namentlich Mozarts göttliche Geistesprodukte keine sehr verbrämten und gehäuften Verzierungen zulassen, besonders in denen Opern, welche im Original deutsche Worte enthalten, und darum eo ipso ein Erbtheil unserer Nation sind. Es wäre offenbar eine Versündigung an Mozarts Manen, wenn Tamino z. B. seine Arie „Dies Bildniß" nicht mit aller Einfachheit und dem reinen Gefühl, das diese zarte und im tief heiligen musikalischen Gemüthe des unsterblichen Tondichters empfangene Cantilene athmet, vortragen wollte; oder, wenn Sarastro in den

„heil'gen Hallen" (nicht heiligen Hallen, wie oft gesungen wird, wodurch die zwei letzten 16tel-Noten im Takte auf barbarische Weise gegen die Prosodie getrennt werden) Variationen und Rouladen anbringen wollte, welche nicht allein den Worten, sondern der einfachen, erhabenen Würde der Composition zuwider laufen. Hie und da ein kleines geschmackvolles Blümchen in der zweiten Strophe als Würze, läßt sich jedoch gewiß verantworten, mit Vermeidung des ne quid nimis, wie sich's von selbst versteht.

Ganz anders verhält es sich aber mit Mozarts Opern, welche er in italienischer Sprache und für Italiener schrieb (welche damals überhaupt mehr zu singen verstanden und selbstständig vernünftig auszuschmücken im Stande waren, wovon ich selbst oftmals Ohrenzeuge war). Heut zu Tage schreiben die Compositeurs, auch die deutschen, jede Note, besonders in den Recitativen, zur knechtischen Nachahmung vor; ja, den kleinsten Vorschlag: Das heißt den Sängern wenig poetische Freiheit und Intelligenz zutrauen!

Wie steif und leer würde z. B. nicht die Arie der Gräfin in „Figaro's Hochzeit" Es-dur, so wie ihre zweite größere C-dur am Schlosse ausgehen, wenn sie gerade so, mit den zu einfachen, nur angedeuteten Intervallen wieder gegeben würde, und die Sängerin nicht einige geschmackvolle, dem Charakter aber nicht weniger angemessene Verzierungen einflechten wollte! (Darunter versteh' ich aber keineswegs, daß die Fermate in erstgenannter Arie, kurz vor dem Schluß-Ritornell, wo die Sängerin irgend einen neumodischen Schnickschnack, um beklatscht zu werden, einwebt, zu entschuldigen sey, oder am Platze stehe; da durch dieselbe die ganze gemüthvolle musikalische Phrase verunstaltet und zerrissen wird.)

Oder vertrüge die große Arie der Vitellia im „Titus" mit obligatem Bassethorn nicht eben auch recht gut einige sinnreiche Ausschmückungen der Stimme, namentlich gegen den Schluß hin? Aber freilich, schön müssen sie gemacht werden und im Geist der Composition. Mozart verlangt übrigens fast überall den schönen, jetzt nur zu sehr vernachlässigten Schmuck eines Trillers, der erlernt werden kann, nicht leicht aber durch moderne Gesangs-Schnörkeleien zu ersetzen ist.

Es giebt aber Musiker, die in ihrer blinden Verehrung für Mozart sogar so weit gehen, daß sie in dessen Musik weder irgend einen Vorschlag, Mordenten, Appoggiature u. dgl. noch sonst eine kleine Verzierung dulden wollen. Das ist nun geradezu lächerlich und abgeschmackt.

Was das tremolo bei'm Halten eines Tones anbetrifft, das sich mancher Sänger zu eigen gemacht, und für eine besondere Manier ausgeben möchte, ist zwar nicht zu leugnen, daß eine gewisse zarte und leise Bebung oder Schwingung eines Tones (der vox humana in einer Orgel ähnlich), das timbre der Franzosen, dem Ohr bei gefühlvollen Stellen wohl thut, wenn es nicht zu häufig geschieht und in Schranken bleibt; nur sollte man dies nicht mit portamento verwechseln.

Oft schon hört' ich sagen: Der — oder die giebt diese Parthie oder Arie recht brav; allein er hat diesen oder jenen vorgeschriebenen Ton in der Höhe oder Tiefe nicht in der Stimme, und verändert selbst manche Stellen und Passagen. Sollen wir Deutschen (im Allgemeinen) weniger tolerant und klug, als die Italiener seyn, welche dies gerade absichtlich thun, und keinen Ton singen, der nicht rein und deutlich aus ihrer Kehle fließt? Das Publikum gewinnt sicher mehr an Vergnügen und Genuß dabei, als wenn Sachen aus Caprice oder Nachahmungssucht verunstaltet werden, weil sie nicht in der Stimme des Individuums liegen. Die italienischen Compositeurs schrieben und schreiben zunächst (auch bei uns war und ist dies zuweilen der Fall) für bestimmte und bekannte Subjekte. Nächstdem haben ihre Sänger und Sängerinnen stets ihr bestimmtes Rollenfach, in dem sie es allerdings nach Maaßgabe ihres Talentes früher oder später zu einer großen Vollkommenheit, ja Vollendung bringen; die armen deutschen Künstler aber müssen sich in allen Fächern, alt und jung, tief oder hoch, versuchen. Wie kann dieselbe Rundung, Fülle der Stimme, Höhe oder Tiefe von einem jeden Individuum, dem nun eine oder die andere Parthie, für gewisse Künstler berechnet, zugetheilt wird, billigermaßen in Anspruch genommen werden? —

Eine allbekannte Sache ist, daß nichts mehr den Hörer erfreut, als ein natürlich-männlich-sonorer Ton aus kräftiger Brust (auch die Stimme der Frauen sollte billig die natürlichen Grenzen derselben nicht überschreiten dürfen). Aber leider versteigen sich die Tenorsänger unsrer Zeit, ja sie werden von den Componisten oft dazu gezwungen, es thun zu müssen, bis in's Unendliche der Kopfstimme, was nicht nur weibisch, sondern gar kindisch ist, und den Hörer keineswegs angenehm berührt. (Schluß folgt.)

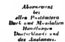
Miscellen.

(Felsen-Harmonika.) Der Morning-Herald berichtet jetzt ausführlich über das von uns früher schon erwähnte „neue" musikalische Instrument „Rock-harmonicon", deutsch „Felsen-Harmonika", womit nach ihm am 12. Juni in der royal musical Library in London ein Versuch angestellt worden sey; und bei Licht beschaut nun ist das Instrument — wenn anders dieser Name sich hier gebrauchen läßt — in Wahrheit weiter Nichts als eine Reihe nach der Tonleiter geordneter Basaltstücke, wie sie in den Steinbrüchen von Cumberland gefunden werden, und wie sie namentlich in Böhmen längst schon zu dergleichen Zwecken angewendet wurden. Die Steinstücke sind geschliffen, von 4" bis zu 4' Länge, chromatisch bis zu 5½ Octaven neben einander geordnet und der Spieler schlägt mit Klöpfeln darauf, wie Gusikow und seine Collegen auf die Holzstäbe. Nichts desto weniger machen die Londoner Blätter viel Erhebens von der Sache und preisen den „Erfinder", den Steinhauer Richardson, als einen „genialen", „verdienten" Mann. Das Verdienst hat übrigens der Mann, daß er so aufmerksam war, bei seinen Arbeiten in den Cumberländer Bergen zu bemerken, wie der Hammerschlag an die Felsblöcke hier von einem andern Ton begleitet war, als bei dem Schlag auf andere Steinarten. Wenn indessen der M. H. versichert, daß der Ton dieser Steintafeln den Klang eines Fortepiano weit an Schönheit übertreffe, so mag der Instrumentenmacher Broadwood in London Wahrheit oder Irrthum an dieser Aussage beweisen.

(Neues englisches Buch über französische und deutsche Musik und Sitte). „Music and Manners in France and Germany. A series of travelling sketches of arts and society" — lautet der Titel eines so eben in London erschienenen dreibändigen Buchs, als dessen Verfasser sich ein Herr Henry F. Chorley nennt. Von den Sitten der Deutschen und Franzosen finden wir aber nicht viel Wesentliches in dem Buche; Musik war es hauptsächlich, deren Studium den Zweck der Reisen des Autors bildete, und wie er denn dabei auch noch manches Andere nothwendig beobachten mußte, so konnte und durfte dies in dem Buche selbst dann zu unterhaltender Würze auch nicht fehlen. Das Londoner „Athenäum" hatte früher schon manche Correspondenz-Artikel des Verfassers aus Paris und Berlin, so wie namentlich über das vorigjährige Musikfest in Braunschweig mitgetheilt, und hier, in diesem Buche nun hat Hr. Chorley die Resultate seiner Beobachtungen zusammengestellt. Bei etwas mehr Muße und Raum kommen wir später vielleicht einmal wieder darauf zurück und theilen Auszüge daraus mit. So viel sey vorläufig bemerkt, daß auf den Süden von Deutschland weniger Rücksicht genommen wurde, weil der Verfasser nur kurze Zeit dort war und seine Reise beeilen mußte. Länger und mit mehr Aufmerksamkeit weilte er im Norden und namentlich in Berlin. Er war zwar nur drei Wochen dort. Daß er demungeachtet von einer Disharmonie, welche in Sachen der Musik wie der Kunst überhaupt dort herrsche, Viel zu berichten weiß, läßt auf eine gewisse Popularität solcher disharmonischen Verhältnisse schließen, welche die Auflösung allerdings nur desto schwieriger macht. Auch auf unsern Verein kommt der Verfasser zu reden und er findet in seiner Idee das einzige Mittel und den besten Weg zum Heile. Wir danken dafür, und würden auch ohne solches Compliment viel Wahres in jenen Bildern und Zeichnungen gefunden haben. In Paris war er fast drei Jahre — lange genug, Viel zu sehen, zu hören und Manches bis auf den Grund kennen zu lernen — vorüber denn auch das Meiste, was die Pariser Gazette musicale oder das France musicale aber schwerlich übersetzen wird.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



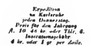
Jahrbücher

des

deutschen National-Vereins

für

Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. *Nr.* **32.** 12. August 1841.

Bemerkungen zu Gunsten des angefochtenen Zwischenspiels im Choralspiele auf der Orgel.

(Schluß.)

Ferner weiß doch Jeder, der sich irgend mit dem Chorale beschäftigt hat, daß häufig der Anfangston einer neuen Strophe sehr weit von dem Schlußtone der vorigen entfernt liegt (man denke z. B. an die letzte Strophe des Chorals: „Wie schön leucht' uns der Morgenstern"). Dann aber ist theils die Vermittlung des Sprunges von der Tiefe in die Höhe oder umgekehrt, zumal da die Meisten in demselben Tone singen, sehr wohlthuend; theils auch gewährt das Zwischenspiel Denen, die kein gebildetes musikalisches Ohr haben, eine wesentliche Erleichterung. — Noch einleuchtender ist es endlich, daß das Zwischenspiel da ganz an seiner Stelle ist, wo, wie es allerdings zuweilen vorkommt, die Accorde, so zu sagen, auseinander liegen, oder wenigstens einen überraschenden Gang nehmen; wohin auch die Fälle zu rechnen sind, daß eine selbst ganz bekannte Melodie an irgend einer Stelle einer anderen ähnlich ist, wo es denn leicht geschieht, daß ohne Ueberleitung die Gemeinde in der verwandten Melodie weiter singt.

Aus diesen Andeutungen ginge denn die Nothwendigkeit hervor, die Zwischenspiele da unbedingt beizubehalten, wo die kirchlichen Gesänge der Gemeinde noch wenig geläufig sind, und auch bei besser geübten Gemeinden zuweilen das Zwischenspiel anzuwenden. Eine solche jeweilige und nicht stehende Anwendung desselben hat nun freilich ohne Zweifel etwas sehr Mißliches (und würde eben so wenig zu empfehlen seyn, wie der Vorschlag, welchen der Verfasser jenes Aufsatzes gemacht hat, bei der Abstellung des Zwischenspieles, damit das Aergerniß nicht zu groß werde, gradatim zu verfahren, erst in jedem Verse ein Zwischenspiel auszulassen, und die Gemeinde allmählich an die gänzliche Entbehrung des Zwischenspieles zu gewöhnen. Ich gestehe, daß ich von der hieraus entstehenden Confusion nicht Zeuge seyn möchte.) Denn die Absichtlichkeit eines sonst ungewöhnlichen Mittels würde die Aufmerksamkeit der ganzen Gemeinde erregen und die Andacht stören.

Unter Nr. 3 des angeführten Aufsatzes heißt es zu Anfange, daß gegen die Zulässigkeit und für die Verwerflichkeit der Zwischenspiele außer der „Zwecklosigkeit" derselben noch andere wichtige Gründe sprechen. Ich habe mich aber vergeblich nach der Stelle umgesehen, wo die angekündigten „wichtigen Gründe" zu lesen wären. Denn wenn darauf hingewiesen wird, daß auch die in gedruckten Choralbüchern vorhandenen, als Muster ausgegebenen Zwischenspiele größtentheils ungenügend sind, so ist das doch kein Argument gegen die Zulässigkeit der Zwischenspiele überhaupt. Und wenn die gedruckten Muster zum Theil gegen das Zwischenspiel sprechen, so werden sich gewiß hie und da lebendige Muster finden lassen, welche kein Tadel treffen kann. Schreiber dieses zum wenigsten erinnert sich, auch hinsichtlich des Zwischenspiels, stets mit dem größten Entzücken an das herrliche Orgelspiel Töpfers in Weimar. — Eben so wenig will es sagen, wenn bemerkt wird, daß große Orgelvirtuosen nicht immer Muster für das Choralspiel seyen, und daß daher die Autorität berühmter Orgelspieler Nichts entscheide. Denn es finden sich doch auch große Orgelspieler, die zugleich sich auf das Choralspiel trefflich verstehen, — ich weise wieder auf Töpfer in Weimar hin. Unsere Väter wissen auch wohl aus ihrer Zeit, in welcher man auf gute Orgelspieler mehr hielt, als leider heutzutage, von manchem Organisten mehr zu erzählen, der es eben so gut verstand, eine künstliche und unermeßlich schwierige Fuge zu spielen, als den Choral auf eine der Erhebung und Belebung der Andacht wundersam förderliche Weise zu begleiten.

Ich komme nun auf die Entwickelung meiner eigenen Ansicht, und gedenke kürzlich nachzuweisen, daß die Zwischenspiele nicht nur in einzelnen Fällen, sondern überhaupt unentbehrlich sind. Zur Rechtfertigung dieser Behauptung kann ich nun freilich keine lange Reihe von Gründen anführen. Aber die zwei Gründe, auf welche ich mich stütze, sind, wie es mir scheint, wegen ihrer Einfachheit so gewichtig, daß sie gar keiner anderweitigen Unterstützung bedürfen. Sie sind nämlich hergenommen, der eine von der Natur der Orgel überhaupt, der andere von der Bedeutung des Orgelspieles in Verbindung mit dem Choralgesange. Was zuerst die Natur der Orgel anlangt, so zeichnet sich der Ton dieses herrlichsten und großartigsten aller musikalischen Instrumente durch eine ganz besondere Dichtigkeit, Fülle und Gewalt aus. Ich möchte sagen: die Bestandtheile des Orgeltones liegen unendlich nahe bei einander, und bilden eine feste, dichte

Tonmasse, deren Entstehen und Vergehen etwas höchst Gewaltsames ist. Es folgt hieraus, daß die Unterbrechung des Orgelspieles durch öftere Pausen nothwendig einen widerlichen Eindruck hervorbringen muß, daß dagegen die ununterbrochene Fortdauer des Spieles der Orgel die ihrer Natur angemessene Eigenthümlichkeit verleiht und ihre gewaltige Wirkung auf das Gemüth vermittelt. Ganz in ähnlicher Weise hören wir auch den Ton der Glocke nicht blos in den Momenten, in welchen er durch Anschlagen des Klöpfels hervorgebracht wird, sondern er schwingt auch zwischen den einzelnen Schlägen fort, und dies ist es, was die erhebende Wirkung der Glocke ausmacht. Orgel und Glocke sind in dieser Beziehung den Erregungen unseres Gemüthes selbst ähnlich, welche, um bildlich zu reden, auch nicht allein aus einzelnen, von einander gesonderten Pulsschlägen des Gefühles bestehen, sondern an diesen nur Träger einer stetig fortklingenden, zeitlich nicht unterbrochenen allgemeinen Seelenstimmung besitzen. — Die Anwendung hiervon auf die Begründung der Nothwendigkeit des Zwischenspieles wird aber nur dadurch noch entscheidender, daß bei dem Orgelspiele nicht blos einzelne Töne angeschlagen, sondern ganze, große Tonmassen in Erregung gebracht werden, welche, mit einer häufig wiederkehrenden Stille abwechselnd, ein peinliches Gefühl erregen müßten. Man kann dagegen nicht einwenden, daß es ja dann mit jeder anderen vollstimmigen Musik auch dieselbe Bewandtniß haben müßte. Denn erstlich treten nicht leicht bei irgend einer anderen Gattung von Musik so häufige Pausen ein, wie bei der Choralmusik, und sodann kann bei der gewöhnlichen Instrumentalmusik, bei Chorälen angewendet, der Uebergang zu der Pause allezeit vermittelt werden durch allmähliche Abschwächung des Tones, während es der Orgel eigenthümlich ist, daß jeder Ton so lange in derselben Stärke fortklingt, als die Ursache seiner Anregung fortdauert. Mit demselben Rechte, mit welchem man daher die Zwischenspiele bestreiten zu können glaubt, mußte man auch die Nachspiele verwerfen, wenn man diese nicht aus ganz unbedeutenden Nebengründen haltbar finden wollte, da sich doch vielmehr aus dem ganz natürlichen Bedürfnisse entstehen, aus der mächtigen Erregung der Tonwelt allmählig wieder an die Stille gewöhnt zu werden. — Das Orgelspiel ist ein heiliger, mächtiger Sturm, welcher, einmal angeregt, fortbrausen muß, bis er überhaupt sich legen soll.

Das Zwischenspiel beruht also auf der Natur der Orgel selbst, und ich glaube, daß man gänzlich irrt, wenn man die Nothwendigkeit desselben aus irgend einem Zwecke desselben ableiten will, wie etwa aus der Nothwendigkeit einer Ueberleitung auf den Anfangston der jedesmal folgenden Strophe, wiewohl es natürlich ist, solche Zwecke zugleich mit zu berücksichtigen.

Zugleich folgt aus den obigen Gründen, daß die einzig richtige Art der Zwischenspiele, wie auch der Verfasser des besprochenen Aufsatzes anerkennt, diejenige ist, welche nicht in einer Reihenfolge einzelner Töne besteht, sondern in einer Folge von Harmonien; denn das Zwischenspiel ist ein integrirender Theil des ganzen Choralspieles auf der Orgel. — So erscheint es mir auch als ein Mißgriff, wenn, wie es z. B. hier in Berlin in den meisten Kirchen üblich ist, während des Zwischenspiels schwächere Register benutzt werden, während mit dem Anfange der neuen Strophe die Melodie mit stärkerem und durchdringenderem Tone anhebt. Die schöne Einheit des Orgeltones wird dadurch zerstört, abgesehen davon, daß ein so gewaltsames Mittel, um den Wiederanfang der Melodie zu bezeichnen, gar nicht nothwendig ist.

Man wird nun immer noch einwenden, daß das Zwischenspiel etwas nicht zu dem eigentlichen Chorale Gehöriges enthalte, daß es darum theils in Hinsicht auf die Musik, theils in Hinsicht auf das Lied störend wirke: „einestheils werden ungehörige Harmonien eingeschoben; anderntheils wird der natürliche Zusammenhang der Gedanken unterbrochen". Dies führt mich auf den andern Punkt, der noch zu besprechen ist, nämlich auf die Bedeutung des Orgelspieles in Verbindung mit dem Choralgesange.

Um hier von der Beseitigung jenes Einwurfes auszugehen, so kann man, weiter bauend auf das im Vorigen Ausgeführte, den Einwurf zuerst herumdrehen, und getrost behaupten, daß nach der Natur der Orgel die Unterlassung des Zwischenspieles störend wirke. Es kann aber die Ausfüllung der der Orgel angemessenen Pausen erstlich musikalisch nicht unzulässig erscheinen. Denn vorausgesetzt, daß die Zwischenspiele nur streng in dem Charakter der Choralmusik überhaupt und des betreffenden Chorales insbesondere gehalten werden, so ist es etwas ganz Natürliches, daß sich die einzelnen Massen von Tönen und Harmonieen, in welche der Choral zerfällt, mit einander in Verbindung setzen durch ein Medium von allgemeinerer und unbestimmterer Farbe, um mich dieses Vergleiches zu bedienen. Oder um die Sache von einem allgemeineren Standpunkte aus zu betrachten, und das Orgelspiel als den Ausdruck eines mächtig angeregten Gefühles anzusehen, so verlangt es die Natur der Sache, daß, nachdem das Gefühl sich in bestimmten Gedanken — den Harmonieen der Strophe — ausgesprochen hat, jene allgemeine Fortschwingung des Gefühlslebens bemerkbar werde; oder um es deutlicher in Beziehung auf das Choralspiel auszudrücken: es ergiebt sich die Nothwendigkeit der Nachklänge und Vorklänge, mit welchen letzteren die allgemeine Erregung des Gefühles sich allmählig wieder in den bestimmten Gedanken umsetzt —, d. h. der Zwischenspiele. Wenn man ferner mehr von logischer Seite gegen die Zulässigkeit der Zwischenspiele einwendet, daß durch dieselben in den Fällen, wo der Schluß der Strophe nicht auch zugleich mit dem Ausschlusse eines Satzes oder Satztheiles zusammenfällt, das Zusammengehörige durch das Zwischenspiel auseinandergerissen werde, so könnte man mit demselben Rechte sagen, man müsse in solchen Fällen den im Chorale eintretenden Halt übergehen, was doch nie geschehen darf, weil der Rhythmus unantastbar ist. Muß aber einmal der Halt beobachtet werden, so wird das von einer Nachlässigkeit des Dichters herrührende Aergerniß durch das Zwischenspiel keineswegs vermehrt, sondern im Gegentheile vermindert.

In diesen Bemerkungen liegt denn nun zum Theil die Antwort auf die Frage, welche Bedeutung dem Orgel-

spiele in Verbindung mit dem Choralgesange der Gemeinde zukomme? Man scheint mir nämlich das Orgelspiel gar nicht in seiner großen und wahren Bedeutung zu erkennen, wenn man den Zweck desselben nur darein setzt, daß der Gesang der Gemeinde eine vollstimmige, die Fehler der Sänger ausgleichende und den Gesang in einer gewissen Sicherheit erhaltende Begleitung habe. Das Orgelspiel thut dies Alles; allein es ist nicht um deßwillen da. Es muß vielmehr gelten als das Hallelujah der himmlischen Heerschaaren, an welches sich unser schwacher Gesang anlehnt, um durch dasselbe höher getragen und zuversichtlicher zu werden in dem Bewußtseyn, daß in dem Stammeln unserer Zunge ein tiefer, heiliger Sinn verborgen sey. Unser Gesang ist ein schwaches Seufzen; aber die gewaltigen Orgeltöne machen daraus ein dem sehnsüchtigen Bedürfnisse der seufzenden Creatur entsprechendes und genügendes Beten. — So ist also das Orgelspiel etwas ganz Anderes, als die bloße Begleitung des Gemeindegesanges: es ist der tiefste Kern, der wahre Sinn, das eigentliche Grundelement desselben. Der Gesang nun schmiegt sich an das Orgelspiel an; die Menschenzunge spricht der beredteren Engelzunge nach, und bequemt sich gern den Gesetzen der Himmelssprache. Das himmlische Hallelujah aber kennt keine Pausen, und besteht nicht aus einzelnen Stoßseufzern: es ist ein stätig fortfließender Strom heiliger Begeisterung. Unser Athem ermattet; aber wir lassen, während wir neue Kräfte sammeln, die Himmelszungen fortklingen, bis sie uns wieder in den Strom der himmlischen Gesangeswellen hineinreißen. Es folgt aus diesen Bildern so viel für die Begründung der Nothwendigkeit der Zwischenspiele, daß mir in der That der bekannte Uebelstand hinsichtlich des jeweiligen Gedankenabschnittes am Schlusse einer Strophe nicht so gar erschrecklich groß vorkommt, wiewohl freilich zu wünschen wäre, daß die Dichter unserer Kirchenlieder auf die Einschnitte der Melodien sorgfältigere Rücksicht genommen hätten. Schließlich bemerke ich noch, daß man nicht sagen darf, ein bloßes Aushalten auf dem Schlußaccorde einer jeden Strophe sey eine ausreichende Ausfüllung der Pausen. Denn theils müßte man dennoch häufig genug Uebertreibungen anbringen, wo nämlich Schlußaccord und Anfangsaccord nicht einander ganz nahe liegen; theils — und das ist die Hauptsache — würden die ausgehaltenen Töne bei dem langsamen Tempo des Chorales, welches auch lange Zwischenräume verlangt, eine ganz unverhältnißmäßige und unangenehme Länge erhalten.

Was hier nachzuweisen versucht worden ist, kommt also auf folgende Punkte hinaus:

1) Das Zwischenspiel auf der Orgel ist zwar dem Chorale nicht wesentlich zugehörig; allein es läßt sich nicht läugnen, daß es unentbehrlich ist, schon wenn man die untergeordnete Bedeutung desselben, die Ueberleitung auf den Anfangston der folgenden Strophe ins Auge faßt.

2) Aus der Natur der Orgel geht die absolute Nothwendigkeit des Zwischenspiels hervor.

3) Dieselbe ergiebt sich aus der Erwägung, welche Bedeutung dem Orgelspiele in Verbindung mit dem Gemeindegesange zugeschrieben werden muß.

4) Zwischenspiele sind nicht nur zwischen den einzelnen Versen, sondern auch zwischen den einzelnen Strophen ohne Ausnahme nothwendig.

5) Das einzig richtige Zwischenspiel ist dasjenige, welches genau den Charakter des Chorals überhaupt und des einzelnen Chorales insbesondere an sich trägt, und zugleich dem Charakter des Liedes angemessen ist. Es darf nicht in einzelnen Tönen, sondern muß in einer Folge von Harmonieen bestehen, muß im Allgemeinen einfach seyn, verstattet aber dem verständigen und seine Aufgabe recht würdigenden Orgelspieler die größte Freiheit.

Berlin, im Februar 1841. D. B.

Kritik.

Leipzig bei Peters: Charakterstücke für das Pianoforte, componirt und seinem Freunde Hrn. J. Fischhof, Professor des Conservatoriums in Wien, hochachtungsvoll gewidmet von Hermann von Lövenskiold. Op. 12. Cah. 1 und 2. Pr. des ersten Hefts ½ Rthlr. oder 36 kr. rhein., des zweiten Hefts ¾ Rthlr. oder 54 kr. rhein.

Ob der Name „Charakterstücke" richtig gewählt ist, wollen wir der Entscheidung des Lesers überlassen, so gewiß derselbe mit uns darin einverstanden seyn wird, daß jedes Musikstück — sey es welches es wolle — einen gewissen, bestimmt ausgeprägten Charakter an sich tragen soll. Hier sind darunter eine Reihe (in 2 separirten Heften gedruckter) kleinerer Tonstücke für Pianoforte verstanden, von welchen jedes nicht etwa bloß einen allgemeinen Sinn, einen summarischen Gefühlszustand, sondern sogar einen bestimmten Begriff und die mit demselben verbundene eigene, specielle Gefühlsregung, das Denken und Empfinden in seiner besonderen Richtung, ausgedrückt werden soll. Ob der Ton, und zumal der so wenig elastische, wenn nicht ganz farblose, doch nur einfarbige Ton des Pianoforte für sich dazu ausreicht, müssen wir bezweifeln, so gern wie die Fähigkeit der mannigfachen harmonischen und melodischen Combinationen zu einzelnen charakteristischen Zeichnungen zugeben. Auch Hr. v. Lövenskiold selbst scheint dies eingesehen und gefühlt zu haben, wenn er, ungeachtet der bestimmt genug bezeichnenden Ueberschriften, welche er einem jeden der Musikstücke gab, die dadurch angezeigte Idee, den Begriff, Sinn und Empfindung doch nur ganz im Allgemeinen erfaßt und auch in solcher Gestalt nur wieder zu geben trachtet, so weit nämlich das Objekt selbst in seiner Wesenheit Solches zuließ. Beide Hefte zusammen enthalten fünf, das erste Heft drei, das zweite Heft zwei der Stücke. Das erste von allen ist „An die Entfernte" überschrieben. Nun ja — es spricht auch eine gewisse Sehnsucht, ein Verlangen nach Etwas, eine Liebe mit allen Seufzern der Unbefriedigtheit aus diesen Melodien mit ihren gebrochenen Harmonien (As-dur, ¾, Andante con moto ꝛc.); aber wohin die Liebe sich richtet, das Ziel der Sehnsucht erfahren wir einzig durch die Ueberschrift. Das zweite Stück (H-moll ⅜) soll in seinen reichen Harmonien und

welligen Rhythmen ein „Venetianisches Gondellied" uns vorführen, aber ob wir dieselbe gemüthliche Weichheit und weiche Gutmüthigkeit, die sich auf diesen Melodien wiegt, nicht auch in des nordischen Landmanns Busen wiederfinden, ist wohl keine Frage? — Eine treffendere, weil eine allgemeine Gefühlssituation aussprechende Ueberschrift trägt das dritte Stück (E-dur 6/8 Allegro vivo), „der Wunsch", und in diesen gebrochenen und stackirten Accorden mit den chromatischen Biegungen und Vorhalten in den Melodien liegt auch all' das sehnliche Klopfen des Herzens, das der Mensch, wenn er von einem Wunsche so recht lebhaft beseelt ist, zu empfinden meint. Doch Nr. 4, das erste Stück im zweiten Hefte wieder: — „die Elfenschwärme" ist dasselbe überschrieben, und prestissimo con la più grande leggerezza e grazia (F-dur 6/8) schreiten die gebrochenen Terzen-, Quarten-, Quinten-, Sexten- und Secundengänge auf- und abwärts fort, einfach, zierlich, dünn in der Harmonie, und sollte das Spiel eines Mückenschwarmes im warmen Abendschein musikalisch gemalt werden, es könnte nicht besser geschehen; ist das aber wohl, was der Mensch bei dem Gedanken an jene die Fantasie so sehr beschäftigende Feen-Idee empfindet? — Ein Elfenschleier — sagen wir — windet in durchsichtigster Klarheit sich um die reizenden Formen der Gestalt der Grazie: wir meinen, daß die Grazie, diese höchste Schönheit der Bewegung, von der Musik auf andere Weise erzielt werden kann, und zum mindesten mit eben so viel Wahrheit, als Hr. von L. endlich hier in Nr. 5 (E-moll 6/8 Allegro con fuoco assai) das Bild einer „Aufregung" uns vorspielt, wie die Kräfte der Stürme Anfangs nur mit unbestimmtem Willen in ihrem eigenen Leben gähren, dann nach und nach aber durchbrechen alle Schranken und zuletzt aufgehen in der ungezügelten Leidenschaft. Uebrigens erkläre ich mir die Anlage der Compositionen am besten wohl dadurch, daß dem Verfasser wirkliche Gedichte der Art vorschwebten, zu denen er, ohne das Wort selbst indeß zu gebrauchen, eine Musik gestaltete, die, als demselben Ausdrucke gewidmet, nun auch denselben Namen tragen sollte. Auf diese Weise bleibt auch für das Vorwalten gesangähnlicher Melodien, wodurch sämmtliche Stücke sich auszeichnen, ohne damit der neuesten Chopin- und Lisztschen Art des Clavierspiels und der Clavier-Uebersetzung anheim zu fallen, keinerlei Dunkel mehr, wie dafür, daß die begleitenden Harmonien dabei dann sich manchmal so gestalten, daß für ihr Spiel, so wie sie dastehen, gar keine Möglichkeit vorhanden ist, vielmehr dasselbe vom Spieler selbst so gut als möglich durch Vertheilung der Stimmen unter die beiden Hände erzielt werden muß, was Manchem wohl als eine unnöthige Erschwerung des an sich gar nicht schweren Satzes erscheinen dürfte. Erfreut hat uns die ziemliche Reinheit des Satzes, wenigstens trafen wir nicht solche leichtsinnige oder kenntnißlose Vernachlässigung der Regel und Schönheit in dieser Beziehung, als die neuesten Clavier-Componisten dem damit gepeinigten gesunden Ohre mit despotischer Gewalt gern gewohnt machen möchten.

Wien bei Pietro Mechetti: *Six Etudes pour le Piano*, dediées à Son Altesse Impériale et Royale François Charles, Archiduc etc. etc. par *Charles Wittmann.* Oeuv. 6. Pr. 2 fl. C. M.

Wir kennen die neuesten Etudenformen: daß sie eigentliche und wirkliche Schulstücke wären, in Wahrheit die Buchstabir- und Lesetafeln der Clavierspielkunst, kann und wird kein Verständiger wohl zugeben; in Ermangelung besserer Kräfte sind es meist nur die Ableiter und Ausbrüche der Componirlust junger Virtuosen, in denen all' ihr gewaltiger Fingerheroismus zur Schau gestellt wird, ohne damit übrigens eine andere denn heroische Tastenthat auch zu vollbringen, zumal da die Melodien, die gemeiniglich über den Tremolo's oder Arpeggiaturen und andern alltäglichen Brechungen der Harmonie schweben, nicht selten noch entlehnt sind. Ohne die pflichtschuldige Aufrichtigkeit zu verletzen, können wir nicht sagen, daß es sich mit diesen 10 Etuden anders und zwar besser verhält. Eben so wenig lebt darin eine höhere edlere Idee, ein innigerer Pulsschlag ächter Kunst, als daß sie, was doch eine Etude soll, den Uebenden zu etwas Anderem auch schulgerecht fähig machten, denn eben nur zu diesen Stückchen selbst. Ueber die außerordentlich weiten Lagen mancher Harmonien würde man sich wundern, wenn man nicht wüßte, daß das Pedal eine Hauptrolle dabei spielt, aber auch spielen kann, weil Alles beharrlich genug in sich selbst verweilt. Die zweite Etude überschreibt Hr. Wittmann (ein uns noch völlig unbekannter junger Componist) „Valse dramatique" (!?). Es ist ein ziemlich langes Stück in Walzerform à la Strauß und Lanner. Die dritte muß Souvenir heißen, die vierte Plaisanterie musicale, und wollten wir tiefer auf alle diese Ueberschriften eingehen, so würden wir auf denselben Punkt zu reden kommen, der in vorhergehender Anzeige uns bereits beschäftigte. Uns für unsern Theil soll es nicht wundern, wenn wir nächstens einmal von einem solch' modernen Etuden-Componisten irgend ein Stück „der Thurm zu Babel" oder wie noch dergleichen anders überschrieben finden. Plaisanterie heißt — Scherz: nun im Scherz darf man sich Viel, wenn nicht Alles erlauben, was sonst die Ethik der Kunst verbietet.

Braunschweig bei G. M. Meyer: *Premier Divertissement pour Piano et Violon*, composé et dédié à Mr. Guillaume Steinau par *George Müller*, Directeur de Musique de S. A. S. le Duc de Brunsvic. Oeuv. 19. Pr. 16 ggr. oder 1 fl. 12 kr. rhein.

Ebendaselbst: *Second Divertissement pour Piano et Violon* d'après l'air „das Alpenhorn" de H. Proch, composé et dédié à Mademoiselle Marie Franke par Ebendenselben. Oeuv. 21. Pr. 1 Rthlr. oder 1 fl. 45 kr. rhein.

Beide Compositionen sind in Charakter, Haltung, Anlage und Durchführung sich völlig gleich. Beide nämlich bestehen aus einer kurzen Einleitung, Thema und mehreren Variationen über dieses, in deren Vortrag die auf dem Titel genannten beiden Instrumente entweder sich theilen, wie in der Einleitung, oder auch förmlich abwechseln; und Beide auch sind, was der Titel schon besagt, lediglich der Unterhaltung gewidmet, weshalb sie der Schwie-

rigkeiten in der Ausführung wenige oder gar keine darbieten, so daß selbst jeder nur einigermaßen geübte Dilettant sich an ihnen versuchen darf, und weshalb sie denn auch ihren Gegenstand an und für sich weniger von der eigentlich künstlerisch tiefen, denn äußern geschmackvollen, gefälligen Seite auffassen, doch in dieser Auffassung immer auch noch so viel Interesse sich zu geben wissen, daß — wie sich von einem Künstler wie Müller zudem nicht anders erwarten ließ — die Unterhaltung, welche sie bieten, stets als eine künstlerisch geistreiche erscheint. Die Variationen des „ersten Divertissements" bauen sich über einem Originalthema auf, das indessen nicht ganz frei von einigen Bellini'schen Anklängen erscheint. Es sind im Ganzen deren vier, worauf ein von der gewöhnlichen Variationenform etwas abweichendes Adagio und dann zum Schluß ein an gleiche Motive sich anlehnendes Rondo folgt. Beide Parte sind hier leicht auszuführen. Selbst die vierte Variation mit ihren Doppelgriffen enthält für die Violine keine Schwierigkeit. Die Variationen des „zweiten Divertissements" sind, und wohl schon um ihres Thema's willen, etwas großartiger angelegt, und bas hat denn auch namentlich dem Clavierpart einige glänzendere Passagenreihen zugemessen, bei denen übrigens die Applicatur an und für sich bald gefunden ist. Das Adagio folgt hier bereits auf die dritte Variation und bildet gewissermaßen eine Einleitung zu dem folgenden Rondo, von dessen Tonart (E-dur) es sich auch die Dominante (B) zur Tonica wählte. Wir unsers Theils zweifeln nicht, daß beide Compositionen in den Kreisen, für welche sie augenscheinlich von ihrem Verfasser bestimmt wurden, viele Freunde finden und sich erhalten werden, zumal die Instrumente selbst auch so höchst angemessen ihrem Wesen und ihrer Natur-Eigenthümlichkeit nach darin behandelt wurden, was der gesunde musikalische Sinn, ungeachtet aller neueren Anfechtung, immer noch und eben so sehr liebt, als ihm eine solche in jeder Hinsicht correcte Schreibart überhaupt, wie er hier findet, wohl thut.

Leipzig bei Friedr. Hofmeister: **Der Wasserkönig** von J. Mosen. **Der sterbende Ritter** von Fr. Thiele. **Zwei Balladen für eine Baßstimme,** mit Begleitung des Pianoforte, componirt und Hrn. J. Staudigl ꝛc. gewidmet von **Adolph Hirsch.** Op. 1. Pr. 20 ngr.

Ebendaselbst: Die Lerche von Soliny, **Vesper** von J. v. Eichendorf, **Spatzenlyrik** von J. N. Vogl. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Frl. J. Lutzer ꝛc. gewidmet von **Ebendemselben.** Op. 2. Pr. 17½ ngr.

Ebendaselbst: **Der Wittwe Töchterlein. Die junge Nonne.** Zwei Balladen von J. Mosen, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt und Mad. Schröder-Devrient ꝛc. gewidmet von **Ebendemselben.** Op. 3. Pr. 15 ngr.

Ebendaselbst: **Der Todtengräber. An die Wolke.** Zwei Gedichte von Adolph Böttger. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und dem Dichter ꝛc. gewidmet von **Ebendemselben.** Op. 10. Pr. 10 ggr.

Leipzig bei Peters: **Der Nixe Sohn.** Ballade von J. A. Boczek, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt und der Concertsängerin Fräul. S. Schloß ꝛc. zugeeignet von **Ebendemselben.** Op. 12. Pr. ⅚₁₂ Rthlr.

Damit haben wir fünf Compositionen ziemlich einerlei Gattung von ein und demselben Tonsetzer vor uns liegen: ich glaube, daß dieselben hinreichend sind, sowohl eine bestimmte Ansicht über dessen Beruf in dieser Sphäre zu gewinnen, als ein allgemeines Urtheil darüber zu begründen.

In poetischer wie musikalischer Hinsicht ist die Ballade eine charakteristisch wenig bestimmt ausgeprägte Kunstform. Bald pflegt sie sich mehr dem Epos zu nähern, indem sie eine ganze Begebenheit erzählt; bald mehr der Lyrik, indem sie nur von einer als bekannt vorausgesetzten Begebenheit singt; aber bald auch dem Drama, das dann ebenfalls indessen, nur in einer höheren Sphäre noch, das lyrische und epische Element in sich vereinigt. Die Schwierigkeit für eine vollkommen gelungene musikalische Composition einer solchen Dichtungsform ergiebt sich daraus von selbst, und dürfen wir uns daher nicht wundern, wenn selbst die berufensten und gewandtesten Tonsetzer in dem Fache, wie ein Zumsteeg, Löwe u. a., nicht immer gleich glücklich doch in demselben erschienen. Am allerschwierigsten gestaltet sich die Balladen-Composition wohl aber, wenn der Dichter alle drei Formen, die der schlichten Erzählung, der bildlichen Darstellung einzelner ergreifender Situationen, wie des Drama darin gewissermaßen vereint oder neben einander geordnet hat, und — auffallend genug — ist dies in der Regel der Fall, weil — noch auffallender — für den Dichter in dieser Vermischung der Formen eine wesentliche Erleichterung, das sicherste Mittel glücklichen Gelingens sich darbietet. Ich sage „auffallend genug", da in Wahrheit selten sich ein solch' entschiedener Gegensatz in den Verhältnissen des Componisten und Dichters zu ihrem gemeinschaftlichen Kunstwerke gestaltet. Auch die hier von Hrn. Hirsch in Musik gebrachten Balladen und Gedichte sind der Mehrzahl nach solch' gemischter Natur, und wenn demungeachtet wir uns von ihren Tönen und Weisen dergestalt hingezogen fühlen, daß wir unwillkührlich ihnen einen künstlerischen Werth beilegen, so zeugt dies ohne Zweifel wohl von einem eben so glücklichen Talente des Verfassers zu derlei Compositionsgattungen, als tiefer Einsicht in die verschiedenen Kunstformen überhaupt, welche er darin niederlegte, ja um so mehr, als die Opuszahl sämmtliche Compositionen nur als erste Versuche noch bezeichnet. Kürze und Einfachheit sind die wesentlichsten Eigenschaften einer Ballade, und wenn eben dadurch, daß sie in zu großer Ausspinnung und Wiederholung der Gedanken sich gefielen, die meisten Componisten vornweg sich die Gewißheit des Gelingens raubten, so that Hr. Hirsch wirklich schon klug daran, daß er sofort — wie wir auf den ersten Blick uns überzeugen — eben diese erste Haupteigenschaft der Dichtung zum Leiter bei seiner zweiten musikalischen Nachbildung sich wählte. Daher das glückliche Maaß wohl, das er getroffen: daß er nicht zu singen strebt, wo der Dichter

declamirt, und umgekehrt, und daß er, wo die Formen sich trennen und berühren, mit ziemlicher Sicherheit auch den recitirenden in den singenden Ton, und umgekehrt, überzuleiten oder beide gar mit einander zu vermischen weiß, wozu — meiner Ansicht nach — ein ganz eigenes Talent gehört, eben so sehr als dann aber auch zum guten Vortrage derartiger Stellen, welcher freilich nicht weniger oft hinter der Vollkommenheit zurückbleiben dürfte, denn die erste Erfindung, so gewiß diese in Beziehung auf den Ausdruck mehr und öfter noch verkannt wird, denn jener, da meistens sie (und wie auch Hr. Hirsch hier gethan) an solchem, um der Magerkeit des dichtenden Wortes willen, auch die Begleitung wesentlichen Antheil nehmen zu lassen gezwungen ist, und der Vortrag selten eine Ausgleichung nach dieser Seite für nöthig hält oder doch vollständig genug erwirkt. — Verweile ich darnach auch noch einige Augenblicke bei jeder einzelnen Composition im Besondern.

Die erste Ballade, „der Wasserkönig“ von J. Mosen, ist schwerlich die gelungenere, und nehmen wir es dem Componisten nicht übel, daß er zu sehr und fest an das Wort sich hier band: bei dem ersten Werke, das ein junger Componist in die Welt schickt, ist er in der Regel viel zu befangen, als daß er so ganz und rein und unmittelbar aus sich selbst schöpfte, und besitzt er dann auch einen gewissen Grad von geistiger, kunstwissenschaftlicher Bildung, so läßt die Absicht, der Wille, wirklich Gutes zu fördern, nicht wundern, wenn, wie hier geschehen, die Ueberlegung, das Denkvermögen größern Antheil an der Schöpfung vielleicht nimmt, als ihm zukommt, und wenn dann Manches zu sehr gesucht, wenig frisch, declamirt und steif erscheint, ja wenn harmonische Verbindungen sich hineinmischen, mit denen es Herz und Kopf wenig Ernst seyn kann. Wie weit natürlicher, treffender gesungen und gespielt ist übrigens dagegen schon die zweite Ballade „der sterbende Ritter“ von Thiele? — die für den Sänger auch weit dankbarer sich gestaltet hat und der Lyrik mehr pflichtschuldige Genüge leistet. — Ob die Sängerin dem Componisten nicht übel nehmen wird, daß er in „die Lerche“ von Soliny ihr einen Umfang von fast zwei vollen Octaven (h bis eingestr. gis) und nicht unbedeutende Fertigkeit im Treffen alterirter und andrer dissonirender Intervalle zumuthet, wollen wir dahingestellt seyn lassen, doch wird sie sicherlich meinen, die natürliche Gutmüthigkeit und Naivität des Textes habe engere Gränzen mit geringeren cantablen Extravaganzen zugelassen, und von Worten wie „Lerche hat auch laut gesungen“ lassen sich die ersten sechs Sylben auf sechs gleiche Achtel im $^{6}/_{8}$-Takte wohl bequem eintheilen, nicht aber im $^{9}/_{8}$-Takte, wo in dem Falle eine kleine rhythmische Confusion entstände, von der sich sonst freilich keine Spur in dem gut erfundenen Liedchen zeigt. — Bei der „Vesper“ von Eichendorf“ hat zweifelsohne das vorwaltende Talent des Componisten zu episch- und dramatisch-musikalischem Gesange der Lyrik einen Streich gespielt. Hier ist wiederum zu viel Declamation, ein zu sichtbares Streben nach Wortausdruck, während der Charakter der Dichtung ein durchaus lyrisches Gewand erfordert. Es ist Recht, daß Hr. Hirsch an ein Durchcomponiren dachte, aber dennoch mußte die Liedform vorwalten, und jeder Ton sich von der Declamation historischer Balladen entfernt halten, und das — scheint mir — ist nicht ganz, nicht mit Entschiedenheit genug geschehen. — Bei der „Spatzenlyrik“ von Vogl treffen wir die merkwürdige Erscheinung eines $^{1}/_{4}$-Taktes, dessen Daseyn ich indessen, sowohl in Theorie als Praxis, bestreiten möchte, da das Wesen alles Rhythmus von der Idee eines Erzeugenden und Erzeugten niemals abgeht, jedes rhythmische Glied also auch eine Aesis und Thesis in sich schließen muß, was bei einem $^{1}/_{4}$-Takte aber nicht möglich, da hier auch das Viertel den Takt füllen können muß und alsdann nur die Thesis, keine Arsis, enthält. Die kleinste Taktart ist unstreitig diejenige, welche diesem Rhythmus entnommen wird ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –, und also die zweigliederige, welche nun seye $^{2}/_{8}$ oder $^{2}/_{16}$, ja sogar noch kleinerer Takt, wenn der Neaner nur sich zweimal zählt. Hr. Hirsch's $^{1}/_{4}$-Takt ist auch nichts Anderes als ein $^{2}/_{8}$-Takt, denn nirgends war ihm gestattet, eine längere Note im Takte anzubringen als ein Achtel, und geschah es hie und da am Schlusse eines Gedankens oder bei einem längeren Halt, so hätte die Orthographie statt dessen wohl ♪ 𝄾 oder ♪‿♪ zu schreiben geboten. Uebrigens zeichnet die Composition durch viel Originalität in der Erfindung und einen ächten musikalischen Humor sich aus. — Die beiden Balladen „der Wittwe Töchterlein“ und „die junge Nonne“ schließen der zweiten im ersten Hefte („der sterbende Ritter“) in Werth und Charakter sich an, ja übertreffen dieselbe wohl noch, den kleinen Eigensinn, statt As-moll die lesbarere Schreibart von Gis-moll nicht zu wählen (bei der „Nonne“), überschauend; und am allergelungensten möchte ich die letzte, „der Nixe Sohn“, bezeichnen, wenn eine besondere Vorneigung der Gemüthsstimmung nicht „den Todtengräber“, ungeachtet seiner mehrmals vorkommenden Peccate gegen die Richtigkeit der Declamation, dafür hält.

Was den eigentlichen musikalischen Satz an und für sich betrifft, so will der bloße Dilettant sich in demselben verrathen, und die Kritik hat alsdann kein Recht, durch die Brille der Schule denselben zu beschauen, in welchem Falle freilich der rothen Tinte ein ziemlich reiches Feld eröffnet werden müßte. Das sollte meine Aufgabe bei dieser, und eben deshalb auch etwas ausführlich gewordenen, Anzeige von den Erstlingswerken eines jungen Componisten auch nicht seyn, sondern lediglich denselben einzuführen damit in die Oeffentlichkeit, diese wie ihn selbst nach bestem Wissen und Gewissen auf die besondere Richtung seines Talents aufmerksam zu machen, und nun mag er, wenn anders er den Beruf in sich fühlt, durch Studium demselben die Kraft verleihen, durch welche allein es wahrhaft Gutes zu vollbringen im Stande ist. Schilling.

Correspondenz.

Bamberg am 18. Juli 1841.

Den unzähligen Beispielen im deutschen Vaterlande und dem innern Drange folgend, beschlossen die Vorstände des

hiesigen Liederkranzes, im Einverständnisse mit dem Theresien-Volksfest-Comité, mit dem diesjährigen Volksfeste ein Gesangfest zu vereinen. Die Gesang-Vereine der Umgegend wurden zur freundlichen Theilnahme eingeladen und die meisten derselben sicherten solche auch mit Vergnügen zu. Gastfreundlich erboten sich Bambergs Einwohner, den auswärtigen Sängern bequeme und unentgeldliche Herberge zu gewähren. —

Mit Beginn des Volksfestes am 8. Juli fanden sich die Eingeladenen, nach Versprechen, sehr zahlreich ein, von Deputationen des Volksfest- und Liederkranz-Comités zu Wagen und Pferd an der Weichbild-Gränze der Stadt freundlichst empfangen. Ein blaues Band mit dem Namenszug unserer innigst verehrten Königin und der Umschrift: „Gesangfest 1841" sicherte ihnen den unentgeldlich freien Eintritt in die Gewerbs-Ausstellung, die Bibliothek, das Naturalien-Cabinet, in die Sammlungen des historischen, des naturforschenden Vereines, der städtischen Bildergallerie und anderen sehenswerthen Anstalten. Wo sich diese liebwerthen Gesanggäste auch zeigten, wurden sie mit allgemeiner Achtung und herzlichster Freude begrüßt.

Die Kirche des ehemaligen Dominikaner-Klosters, jetzt zur Waaren-Niederlage verwendet, von der k. Oberzoll-Administration willig auf geziemendes Ansuchen zum Gesangfeste überlassen, ward einfach, jedoch sinnig und geschmackvoll dekorirt und mit den nöthigen Einrichtungen versehen. Am 9. Juli, Morgens 6 Uhr, waren alle Sänger auf ihren oft recht artig geschmückten Gesellschaftswagen eingetroffen und die Generalprobe begann. Die Direktion hatte Herr Joseph Dietz, k. Musiklehrer am hiesigen Gymnasium und Schullehrer-Seminar übernommen. Es war ein herzerhebender Anblick, alle diese Männer, geschaart um ihren Direktor, zu einem so schönen Endzwecke vereinigt, nur von einem Wunsche beseelt zu sehen. — Baunach, Burgebrach, Erlangen, Forchheim, Kulmbach, Neustadt an der Aisch, Nürnberg, Rentweinsdorf, Scheßlitz, Schwabach, Schweinfurt, Weismain und Windsheim hatten ihre freudigsten und tüchtigsten gesandt, sie würdig zu vertreten. Hiezu gesellten sich noch die Zöglinge des Schullehrer-Seminars und des Gymnasiums. Die Instrumentalmusik wurde besetzt durch die Musiker des Chevauxlegersregiments, des Jägerbataillons des städtischen Orchesters und mehrere Dilettanten. Die so zweckmäßig aufgestellte musikalische Heeresmacht belief sich auf 430 Sänger und 100 Instrumentisten. —

Um 10 Uhr begann die eigentliche Produktion, welche gegen 36 kr. für Jedermann zugänglich war, jedoch nicht so zahlreich besucht war, als man im Interesse der guten Sache hätte wünschen mögen. Zum Vortrage kamen: 1) Jubelouverture von Weber; 2) Chor: „Freude am Dasein", Gedicht von Elise von der Recke, comp. von Reissiger; 3) der 24. Psalm von J. Müller; 4) Vaterlandslied von Wilder, comp. von Fr. Weber; 5) Streit der Wein- und Wassertrinker von Bechstein, comp. von Zöllner; 6) der 130. Psalm von Enkhausen; 7) des Deutschen Vaterland von Arndt, comp. von Reinhardt; und 8) der baierische Schützenmarsch, Text vom König Ludwig I. von Baiern, comp. von Stunz. —

Sämmtliche, mitunter schwierige, Tonstücke geriethen wie aus einem Gusse; nichts blieb zu wünschen übrig. Herr Dirigent Dietz zeigte, daß er ein vortrefflicher Zögling der berühmten Fröhlichschen Schule, alle Mitwirkenden, daß sie ihn verstünden und seiner Leitung würdig seyen. Allgemeiner, rauschender, anhaltender Beifall krönte diese herrlichen, lobenswürdigen Leistungen. — Ein gemeinschaftliches Mittagsmahl in dem geräumigen sehr schönen Locale der Koncordia trug zur Erholung und zur Erhöhung des allgemeinen Vergnügens das Seinige bei. Sängergrüße, Toaste, Gesellschaftslieder wechselten mit einander ab und ein vom Hrn. Lehrer Pfregner verfaßtes Festlied, von der ganzen Versammlung über den Stunzischen Walhalla-Chor gesungen, brachte den allgemeinen Jubel auf den Kulminationspunkt. Ich theile den Text dieses Liedes, um seiner mannigfachen Bedeutung, seiner ächt patriotischen Tendenz willen, hier mit.

Einst, vor langen, langen Jahren
War's zur holden Minnezeit,
Wo der Sänger viele waren,
Hochgefeiert weit und breit,
Ritter, Fürsten, Kaiser sungen
Um die Wette allzumal;
Wundervolle Töne klungen
Ueber Berg' und über Thal.

Schöne Zeiten, seyd ihr wieder
Aus dem tiefen Schlaf erwacht?
Habt ihr eu're reichen Lieder
Auch der neuen Zeit gebracht?
Süße Töne hört man hallen
In der Hütt', im Fürstensaal;
Wieder sieht man Sänger wallen
Ueber Berge, über Thal.

Und sie singen: Gott und König!
Treu' und Glaube! Vaterland!
Und, wie einstens, wird nicht wenig
Holder Frauen Lob genannt.
Denn die Frauen muß man preisen!
Das versäume Keiner nur!
Nicht umsonst sie Sterne heißen
Ob des Lebens dunkler Flur.

Einer hat mit treuem Sinne
Diese Stadt sich längst geweiht,
Da zum Fest der edlen Minne
Sich der Sänger gerne reiht,
Haben wir aus manchen Gauen
Freudevoll uns aufgemacht,
Und der Herrlichsten der Frauen
Uns're Huldigung gebracht.

Für Theresen laßt uns singen,
Was die freie Brust vermag!
Laßt dabei die Gläser klingen,
Denn es ist ein Ehrentag!
Laßt sie klingen, wie in Zeiten
Als noch selbst der Kaiser sang!
Leichter dann die Töne gleiten
Aus dem inner'n heißen Drang.

Singet auch von teutscher Treue,
Teutscher Kraft und Einigkeit:
Das gehört zur heil'gen Weihe
Für verhängnißvolle Zeit.
Weh' dem Feind', der teutsche Erde
Oder teutsche Schmach begehrt!
Dann wird unser Lied zum Schwerte,
Das ihm teutsche Größe lehrt!

Die Sänger ordneten sich nun, um den Zug auf den Volksfestplatz zu beginnen. Voraus die Musik der Landwehr, Comité-Mitglieder beider Vereine zu Pferde, die kostbaren Fahnen der Majestäten und der Gesellschaften, nach alphabetischer Ordnung der Gesangvereine mit ihren eignen und den hier verehrt erhaltenen Fahnen. Bei der Ankunft am Marktplatz beseelte ein allgemeiner Impuls sämmtliche Sänger und das Pfregnerische Festlied ward hier mit einer Kraft, mit einem Feuer wiederholt, dem nur der ungemäßigte Beifallssturm der unzählbaren Zuhörer gleichkam. — Angekommen auf der Festwiese, ordnete sich der großartige Chor vor der Haupt-Tribune, dem hohen Herrschenpaare ein donnerndes Lebehoch bringend und vor vielen tausen Zuhörern Arndt-Reichardts Vaterlandslied anstimmend. Ungetheilter, lebhafter Beifall des ganzen Publikums zeigte, wie sehr man mit dem Inhalte dieses patriotischen Liedes sympathisire. Vergnügen und Unterhaltungen aller Art folgten, mehrere Vereine, noch nicht ermüdet von den Anstrengungen des Tages, ließen abwechselnd ihre kräftigen Chöre erschallen und beim späten Scheiden der durch die Liebe zur edelsten Kunst zusammen geführten deutschen Sänger glühte in aller Herzen nur ein Wunsch: „Zu solch' schönem, erhabenem Zwecke bald wieder vereinigt zu seyn!"

J. J. Holhut.

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Salzburg am 14. Juli. Wenn es unserer schönen Stadt beschieden ist, in der Musik je Epoche zu machen, so muß es jetzt geschehen. Kaum hat sich der „Musikübungsverein" beim Hofwirth gebildet, so tritt auch schon wieder ein neuer ins Leben. Hat aber jener nur Ausbildung und Unterhaltung zum Ziele, so stellt sich der letztere höhere Zwecke. Diese sind Verbesserung der Kirchenmusik und Unterstützung der musikalischen Talente überhaupt. Dieser neue Verein, dessen Protektorat Se. Durchlaucht der Herr Fürst-Erzbischof Friedrich selbst übernimmt, wird unter dem Namen „Mozarteum" eine eigene musikalische Lehr- und Uebungsanstalt für die Wiederbelebung und Erhaltung der Musik im Allgemeinen begründen. Jedes Vereinsmitglied hat das Recht, eines seiner Kinder hier gratis im Gesange, und gegen ein geringes Honorar in der Instrumentalmusik unterweisen zu lassen. Die Mittel hierzu geben theils die Kirchenfonds, theils die fortlaufenden Beiträge der Mitglieder. Uebrigens können auch Dilettanten Mitglieder werden, in so fern sie auf den Chören und in Concerten, welche von Zeit zu Zeit auch gehalten werden, persönlich mitwirken. Mit diesem Vereine wird nun einem schon lange schmerzlich gefühlten Uebelstande in der Kirchenmusik abgeholfen. Leider sind die wenigsten Kirchen hier so fundirt, daß es ihnen möglich gewesen wäre, den Anforderungen und Wünschen der Kirchenbesucher in Bezug auf die Musik Genüge leisten zu können. Eine rühmliche Ausnahme hievon machte die Abtei St. Peter. Ihr Musikchor zählt nicht nur immer sehr brave Musiker, sondern im eigentlichen Sinne Virtuosen, wie Gender, Ferd. Zeller, Etter, Deisböck, Knezeck, Gustav Weindel, der nun in Oldenburg als Hofmusiker angestellt ist, Stummer, Franz Xav. Lunz, der nun schon seit Jahren in Wien weiland rühmlichst bekannte Componisten Jos. Lonz, gehörte ebenfalls zu ihren Gliedern. — Unser Comité für Mozarts Denkmal erläßt jetzt die Anzeige, daß wegen des römischen Mosaikbodens, der auf dem Michaelsplatze, gerade auf der zur Grundlage des Denkmals bestimmten Stelle, gefunden wurde, und der weiteren Ausgrabungen, zu denen diese Entdeckung Veranlassung gegeben, die Aufstellung und feierliche Enthüllung des Denkmals im Jahr 1841 nicht mehr stattfinden könne. Uebrigens ist der Guß des Standbildes Mozarts vollendet. Der der Basreliefs an dem Fußgestell wird vorbereitet, die Bausteine zur Grundlage sind gebrochen, der Marmor zum Fußgestell vollständig bearbeitet, und so darf das Comité hoffen, das Denkmal sicher im Laufe des Jahres 1842 aufstellen und ein würdiges Enthüllungsfest feiern zu können. Die Summe aller dem Comité bisher zugekommenen Geldbeiträge beläuft sich auf 25,234 fl. 41 kr.

Berlin am 20. Juli. Wie ich Ihnen vorhersagte, ist es gekommen. Das Urtheil gegen den General-Musikdirektor Spontini ist von dem Kammergerichte gesprochen. Dasselbe lautet auf sechsmonatliche Festungsstrafe, ist jedoch bereits von Se. Maj. dem König, der dem Verurtheilten einen siebenmonatlichen Reise-Urlaub bewilligte, in eine Begnadigung verwandelt worden. Es war vorauszusehen, daß der König so verfahren werde; denn wenn das Gericht auch, nach den Bestimmungen des Gesetzes, Spontini verurtheilen mußte, so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß der Verurtheilte nicht die Absicht gehabt, die Achtung, die er seinem König und Herrn schuldig ist, zu verletzen, sondern nur durch eine gewisse Taktlosigkeit zu seinen bekannten öffentlichen Erklärungen verleitet wurde.

New-Orleans im Februar. Wie in England und Frankreich, beginnt auch auf Nordamerikanischem Boden deutsche Tonkunst mehr und mehr Eingang zu finden. So hat sich am hiesigen Orte im December v. J. ein deutscher Musik- und Gesang-Verein gebildet, der vorzugsweise Vaterländisches zur Aufführung bringt, und unter Andern vor Kurzem zu wohlthätigen Zwecken zwei Concerte gab, welche sich eines überaus zahlreichen Besuchs erfreuten, und von denen eins sogar über 4000 Doll. eingebracht haben soll. Von dem Aufgeführten fanden besonders unseres unsterblichen K. M. v. Webers, so wie Lindpaintners Werke, ungetheilten Beifall. Die kleineren humoristischen deutschen Lieder sprechen das Amerikanische Publikum in hohem Grade an. Die meisten Musikalien und sonstigen musikalischen Bedürfnisse erhalten wir von New-York her, wo bekanntlich die Handlung Schott in Mainz ein Filial besitzt, und der Kaufmann Schulz in Stuttgart ein bedeutendes Etablissement, in welchem man jeder Zeit das reichste Assortiment von Instrumenten deutscher Fabriken und von französischen wie deutschen und italienischen Musikwerken vorfindet.

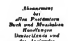
Miscellen.

(Personalia.) Zu Mendelssohns Nachfolger in Leipzig soll der junge Componist und Clavier-Virtuos Ferdinand Hiller erwählt worden seyn. Hiller hielt sich bekanntlich im vergangenen Jahre längere Zeit in Leipzig auf, und brachte dort auch sein Oratorium „die Zerstörung Jerusalems" zur Aufführung. Er stammt aus einer reichen israelitischen Familie zu Frankfurt a. M. — Zu Wien starb kürzlich der ehemalige wirkliche Capellmeister Michael Umlauff, der früher durch mehrere Singspiele, Ballette und Kirchenmusiken sich einen nicht unbedeutenden Ruf dort erworben hatte, dann aber aus unbekannten Gründen sich ganz ins Privatleben zurückzog und in den Pensionsetat gesetzt wurde. Er war 1781 zu Wien geboren und ein Sohn von dem Claviermeister Ignaz Umlauff.

(Catalani todt.) Briefe vom 3 Juli aus Mailand bringen uns die Nachricht, daß die Catalani wenige Tage vorher auf ihrer prachtvollen Villa am Como-See im 61. Jahre ihres Lebens gestorben sey.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe



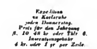
Jahrbücher

des

deutschen National-Vereins

für

Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. **Nr. 33.** 19. August 1841.

Zur Geschichte der Musik bei den Arabern [1]) [*]).

Unter allen schönen Künsten, die von civilisirten Völkern gepflegt werden, hatte keine bei den Arabern so glühende Verehrer, wie die Musik. Zur Zeit des Patriarchen Hiob (Cap. XXX, 31) waren Harfe und andere Instrumente bekannt [2]). Ueber die Musik der Beduinen läßt sich nichts Gewisses sagen. W. Jones vermuthet, sie bestand nur in einer einfach singenden Recitation ihrer elegischen Verse und Liebeslieder [3]). In späterer Zeit, als die schönen Künste von den Arabern getrieben wurden, ergaben sich diese der Musik mit der größten Liebe. Die Lehrer der Kunst wurden auf ausgezeichnete Weise von Almanjor, Harun-Al(Ar)-Raschid, Abdarrahman II. und anderen Chalifen geehrt. Letzterer z. B. fuhr dem Musiker Zaryab entgegen, um ihn zu bewillkommnen [4]); und unter seinem erlauchten Schutze wurde zu Cordova die berühmte Musikschule gegründet, aus welcher später so viele ausgezeichnete Lehrer hervorgingen [5]).

Die Araber schreiben der Musik übernatürliche Kräfte zu. Von den Wirkungen, die durch das Talent ihrer großen Meister hervorgebracht werden, erzählen sie außerordentliche, aber doch beglaubigte Dinge. Es wird dadurch die oft gemachte Bemerkung gerechtfertigt, daß sie, gleich dem berühmten Timotheus des Alterthums [6]), durch ihre Laute nach Belieben die Laune der Herren erheitern oder niederschlagen konnten. Drei arabische Musiker sind besonders berühmt.

1) Isac Almausaly, ein Zögling der Cordover Schule, wird von den Orientalen für den berühmtesten Musiker der Welt gehalten. Er war ein Perser von Geburt, da er aber fast immer in Mosul wohnte, erhielt er von dieser Stadt seinen Namen. Mahadi, der Vater Harun-Ar-Raschids, hörte ihn zufällig eine seiner Compositionen zur Laute, auf der er sich besonders hervorthat, singen, und war so von seiner Virtuosität hingerissen, daß er ihn nach Bagdad führte und ihn zum ersten Hofmusikus machte; ein Amt, welches er während der Regierung der fünf nachfolgenden Chalifen, besonders Harun-Ar-Raschids, mit allgemeinem Beifall versah. Dieser Beherrscher hatte an Almausaly's Talenten solches Wohlgefallen, daß er bei jeder Unterhaltung des Chalifen zugegen seyn mußte [7]). Von der Wirkung seiner musikalischen Gewalt hat Ibn Khalikan folgendes merkwürdige Beispiel berichtet. Harun, der mit seiner Favoritin, Meridah, einen Streit hatte, verließ sie in der Wuth und weigerte sich, sie wieder zu sehen. Da die Dame nicht wußte, wie sie eine Aussöhnung zu Stande bringen sollte, so gerieth sie in Verzweiflung. Mittlerweile hatte der Vezir Jaafar, welcher immer ein Freund der Meridah gewesen war, nach Almausaly geschickt; und indem er ihm ein zu dem Zwecke verfertigtes Lied [8]) gab, bat er ihn, es mit allem möglichen Pathos vorzutragen. Almausaly gehorchte; und die Macht seines Spiels war so groß, daß Harun, sogleich seinen Zorn fahren lassend, zu seiner Geliebten stürzte, und, alle Schuld des Streites auf sich nehmend, sie bat, seinen Unverstand zu verzeihen und das Geschehene auf immer zu vergessen. Meridah, außer sich vor Freude über die plötzliche Sinnesänderung des Chalifen, befahl, 10,000 Dirhams dem Jaafar auszuzahlen, und eine gleiche Summe dem Almausaly. Harun, eben so sehr als seine Geliebte über die Aussöhnung erfreut, verdoppelte die Geschenke [9]).

---

1) Nach Almakkari, Murphy, Casiri und Pascual de Gayangos.

2) Der Schauplatz des Buches Hiob wird bekanntlich nach Arabien versetzt

3) S. W. Jones Works vol. III. pag. 67.

4) Es kam dieser Musiker vom Morgenlande nach Spanien. (S. unten.)

5) Casiri (I, 483 und 527) beschreibt zwei Handschriften im Eskurial, in denen die Gesetzmäßigkeit der Musik vertheidigt wird. Die orthodoxen Moslems wollten behaupten, sie sey durch den Islam verboten.

6) Es gab zwei Timotheus, die berühmte Musiker waren. Der erste aus Milet, der andere aus Theben. Letzterer ist hier gemeint. Er spielte einst vor Alexander von Macedonien und riß den König so hin, daß dieser in Verwirrung nach seinen Waffen griff.

*) Aus „Der Gesellschafter".

7) Einen Schüler hatte er, der ihn bald übertraf, aber auf die Aufforderung seines Lehrers Bagdad verließ, das für Beide zusammen nicht groß genug war. Dieser Schüler war der schon genannte Zaryab.

8) Das Gedicht war, nach Andern, nicht vom Vezir, sondern von einem berühmten Dichter Abbas Ben Ahnaf, und hatte den Segen der Eintracht zum Gegenstande.

9) Dr. Herbelot III, 597. Carlysle's Specimens p. 40.

2) Al-Farabi [10]) zeichnete sich untee Andern ganz voezüglich in der Musik aus; er wurde dee aeabische Orpheus genannt. Bei seiner Rückkehr von der Wallfahrt nach Mekka ging ee, obgleich ein Fremder, an den Hof des Saif Addantet, des Sultans von Syrien, eines erhabenen Beschützers der Literatur und der Wissenschaften. Zufällig spielten Musici und er gesellte sich zu ihnen. Der Fürst, von seiner Virtuosität in Bewunderung gesetzt, bat ihn, etwas von seiner eigenen Composition hören zu lassen; er nahm sogleich ein Stück aus seiner Tasche, und vertheilte die Stimmen an die Musici. Es versetzte den Fürsten und seine Hofleute in ein unmäßiges Gelächter. Darauf spielte er ein Stück und löste sie alle in Thränen auf; und zuletzt lullte er durch ein neues Stück sogar die Spieler in Schlaf [11]).

3) Abu Muhammed, ein Musiker aus Bagdad, blühte im dritten Jahrhundert der Hedschra, untee der Regierung des Chalifen Wathik, dee so sehe von einee seiner Compositionen hingerissen war, daß er sogleich seinen Beifall über die Aufführung dadurch bezeigte, daß er sein eigenes Gewand dem Abu Muhammed umhing und ihm ein Geschenk von 100,000 Diehams machte [12]).

Unter den zahlreichen Abhandlungen übee Musik, welche im Eskuelal aufbewahet werden, sind zwei ganz besonders bemerkensweeth. Die erste ist: „Die Elemente der Musik" von Al-Faeabi; sie handelt über die Elemente dee Kunst, die Uebeeeinstimmung der Stimmen und der Instrumente, und die verschiedenen Arten der musikalischen Composition, nebst den musikalischen Tonzeichen der Araber und über mehr als dreißig Figuren iheer musikalischen Instrumente. Diese mit Fleiß ausgearbeitete Abhandlung beweist, wie Andees bemerkt, daß die Araber ihre mathematischen Kenntnisse auf die Vervollkommnung dieser Wissenschaft anwenden, und daß sie, obgleich den Leheen der Griechen folgend, sie nicht ohne Prüfung annahmen, und vielleicht richtigere Vorstellungen von den mechanischen Theilen der Töne hatten, als ihee Meister selbst, deeen Jerthümer sie in verschiedenen Hinsichten verbesserten, während sie die Mängel in ihrer Lehre [13]) ergänzten. Das andere oben erwähnte musikalische Werk ist der erste Band „dee großen Sammlung von Liedeen" von Abul Faeagius Ali Ben Hassan Ben Mohammed, einem berühmten Componisten, welcher im Anfang des dritten Jahrhunderts dee Hedschra blühte. Das ganze Werk besteht aus zwei Bänden [14]). Der Band, der im Escurial aufbewahrt wird, enthält 150 Ariettten, die Lebensbeschreibung von vierzehn berühmten Musikern und von vier ausgezeichneten Sängerinnen, welche unter dem Schutze der Chalifen waren [15]).

Doch, so wunderbar auch die Wiekungen dee arabischen Musik waren, so hat man doch zu bedauern, daß so wenig Gewisses über die verschiedenen Aeten und die Regeln ihres Gesanges bekannt ist. Man weiß nur, daß die Aeaber vier Grundtöne oder haemonische Bezeichnungen hatten, welche von ihnen Wuezeln genannt wurden, und welchen sie die Namen von verschiedenen Ländern gaben. Diese Wuezeln hatten eine gewisse Anzahl von abgeleiteten Tönen, deren jeder für eine bestimmte Gattung in der Poesie, oder füe den Ausdruck einer bestimmten Leidenschaft angewendet wuede. Der Name Jshak galt auf diese Weise füe den Ausdruck der Liebe, und Dugiah wuede für den Schmerz angewendet.

Wir finden eine auffallende Aehnlichkeit zwischen dem arabischen Gammut (eigentlich Gamma-ut) und dem der Italiener, wodurch es höchst wahrscheinlich wird, daß die alte Methode des Singunterrichts, das sogenannte Sol-fa-ut, von den Arabern entlehnt wurde, oder von den Mauren in Spanien, deren Noten hießen: A la mi ré; B fa bé mi; C sol fa ut u. s. w. [16]). Wenigstens haben wir den Arabern die Erfindung der Laute zu verdanken, welche von ihnen für das schönste aller musikalischen Instrumente gehalten wurde. Sie machten auch von der Orgel [17]), Flöte, Harfe, dem Tamburin und dee Mandoline, einer Art kleinen Guitaree, Gebrauch. Letzteres Instrument stand besonders in hoher Gunst bei den arabischen Eroberern Spaniens; sie führten es dort ein, so wie sie wahrscheinlich die Sitte, den geliebten Damen Serenaden zu bringen, einführten. Bei solcher Gelegenheit konnte man an den Woeten des Liedes, an der Weise der Musik, ja sogar an der Farbe der Kleider entdecken, ob der glückliche Liebhaber triumphiet oder der zurückgewiesene verzweifelt.

Lt.

Kritik.

Caelsruhe bei Holtzmann: Fünf allemannische Gedichte von Hebel. Füe eine Singstimme mit Clavierbegleitung gesetzt und dem Herrn Hofrath Dr. Schilling ꝛc. zugeeignet von Wilhelm Röthee. Op. 2. Pr. 12 ggr. oder 54 kr. rhein.

Abermals begegnen wie dem dilettantischen Liedersänger, der bei seinem ersten Opus schon jedem gebildeten Kunstfreunde Achtung und Liebe abzugewinnen wußte, und nun hiee wahrlich auch fast noch mehr Ansprüche zu darauf machen scheint. Eine eigene Neigung, aber auch ein besonderes

10) Dieser ist der berühmteste Philosoph der Araber. Er soll auch der Erfinder eines musikalischen Instruments, Canun genannt, seyn.

11) De. Herbelot II, 378. Daß diese Anekdote nicht buchstäblich zu nehmen ist, versteht sich von selbst. Aber wenn sie sogar ganz erdichtet wäre, könnte sie doch hinlänglich für die hohe Meinung zeugen, die man traditionell von Farabi's musikalischem Talent hatte.

12) Der Professor Carlyste hat die schöne kleine Composition, deren Verfasser so königlich belohnt worden ist, übersetzt. Specimens p. 49. 50.

13) Casiri I. 347, cat. 1. Andres t. XI., 122—123.

14) In der königlichen Bibliothek zu Paris befindet sich ein Exemplar dieses Werkes in vier Bänden.

15) Casiri I, p. 347.

16) Es ist bekanntlich Guido von Arezzo der Gründer, wenn auch nicht Erfinder dieses Systems, wo die sechs Noten durch ut re mi fa sol la bezeichnet werden. Letztere sind die Anfangssylben von Halbversen eines Gedichtes an Johannes den Täufer.

17) Der berühmte Gerbert, nachheriger Pabst Sylvester II., soll über die Kunst, Orgeln zu bauen, geschrieben haben. Er war in mathematischen, musikalischen und philosophischen Wissenschaften der angestaunte Wundermann seiner Zeit, die ihm übernatürliche Kräfte zuschrieb. Gerbert aber hat in Cordova bei den Arabern studirt.

Vertrauen zu der eigenen Innerlichkeit gehört dazu, aus Hebels allemannischen Gedichten sich Texte zur Lieder-Composition zu wählen. Wer kennt diese Gedichte nicht? — aber begreift dann auch nicht das Bedenkliche und Gefährliche solch' Unternehmens? — Nicht an das Ideal der Fantasie wendet sich Hebel, sondern an die Natur, die im festen, bestimmten Daseyn ihr Leben ausspricht; er will mit seiner Kunst nicht das Diesseits anknüpfen gewissermaßen an ein ersehntes, geahntes Eden, sondern verbauert gleichsom das gesammte Universum, und geschieht es auch auf die anmuthigste, naivste, edelste Weise, so kann es doch auch nicht anders geschehen, als daß die Poesie beschreibend, didaktisch oder allegorisch dabei wird: eine Form aber, welcher unsere Musik so ganz und gar entgegengesetzt zu seyn scheint, daß sie im Bilde selbst immer nur das ahnende Gefühl zu erfassen sich anschickt. Hebel fühlt seine Nähe einzig zur Erde, zu Menschen und Thieren, Pflanzen und Gegenden; Sonne und Mond selbst läßt er in Folge solcher Sympathie als Frau and Mann mit ihrer Sternenfamilie auf der Erde wandeln; unsere Musik aber möcht' mit jedem Laut in den Himmel hineinrufen, als würde sie da nur verstanden, wo man ihre Heimath träumt. Das ist ein Contrast, der nur mit eigner Weihe auszugleichen seyn dürfte. Dem Componisten vorliegender Lieder ward diese Weihe durch ein glückliches ethisches Maaß, das er traf, indem er an die frische Naivität der Dichtung sich anlehnte. Kam dieser die Localität, nach welcher ihr Meister sie verwies, sehr zu statten, so fand der Componist in der himmlischen Heiterkeit derselben and der gutmüthigen Geschwätzigkeit ihrer Bewohner nicht minder ein höchst fruchtbares Anregungsmittel seines Talents. Was dem Himmel angehört and der Erde anheim gegeben ward, erhält in dem ätherischen Gewande des Tons sein himmlisches Antlitz wieder, und war Hebels Streben hauptsächlich wohl dahin gerichtet, in dem allemannischen Gedichte den Weltgeistern gewissermaßen einen Körper zu geben, so kann man sagen, daß durch Röther's Weisen dieser Körper auch einen Geist wieder fand. Ich habe keinen bessern und bestimmteren Ausdruck für die sühnende Ausgleichung, welche auf diese Weise zwischen der Dichtung und Composition herrscht, möchte aber behaupten, daß niemals wohl von den mehrerwähnten Gedichten eines glücklicher in Musik gebracht werden könnte, als hier geschehen, and wem die Stimmung ein tieferes und innigeres Durchdringen des Wesens jener gestattet, wird mir ohne Zweifel darin beistimmen. Halten wir uns zum Beweise nur gleich an das erste hier componirte Gedicht „der Bettler“: wie treffend, herrlich ist in der recitativischen Form zuerst die Personification, dann in dem anlehnend lyrischen Ergusse die behagliche Geschwätzigkeit des Alters, in dem D-moll C zuerst das verstellte Leiden, in seinem Majore 6/8 dann die frohe, befriedigte Herzensstimmung wieder gegeben werden?! and in der Einfachheit des Ganzen die Wahrheit der Localität, welcher der Dichter die Geschichte anwies!? Man muß Sinn für solche Bilder ungetrübten Volkslebens haben, um den ganzen Werth, das den Himmel in sich selbst tragende ethische Element, das in solchen Weisen lebt und wirkt, zu begreifen und zu empfinden. Nr. 2 — „der Schwarzwälder im Breisgau“ — man überzeuge sich von der behaglich-geschwätzigen, gutmüthigen Lebenslust eines solchen, empfinde das ewig junge, frische Gemüth, und nicht anders wird man sich die Weise denken können, wenn der Schwarzwälder sänge, was Hebel ihn hiee sprechen läßt. In der That scheint mir hier mehr gegeben als blos Sinn und Situation der Dichtung, eine dramatische Wahrheit zugleich, und das — meine ich — erscheint als die höchste, aber deshalb auch am seltensten gelöste Aufgabe eines Volks-Componisten. Und dasselbe läßt sich von allen noch folgenden Gesängen sagen: „die Ueberraschung im Garten“ (E-dur 2/4 und 6/8), „der Schreinergeselle“ (A-dur C), und „Auf den Tod eines Zechers“ (E-moll C). Schließe ich daher, alles Weitere dem Gedanken und der Empfindung des Sängers selbst überlassend, mit dem herzlichsten Wunsche, daß die herrlichen, gelungenen Weisen eben so viele Freunde finden möchten, als Hebel's Gedichte solche nun seit 4 Decennien schon gefunden haben. Doch wer könnte solche Hoffnung aufgeben? —

Meyer.

Berlin bei Challier u. Cpe.: Sechs Lieder und Gesänge für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Piano, componirt von Ludwig Spohr. Op. 105. Pr. 1 1/3 Rthlr. oder 2 fl. 21 kr. rhein.

Schade daß der Druck dieser Compositionen ein so trübes, mattes, wenig erfreuliches Aussehen gewinnen sollte: wie wir hören aber sind nicht die Verleger daran Schuld, sondern ging die Auflage aus einer früheren Handlung als Eigenthum an sie über. Wir Menschen sind sinnlich, and unsere Sinne unangenehm berührt, lassen Herz und Kopf sich immer schwerer gewinnen, zumal nicht allen Tönen die Kraft inwohnt, den üblen Eindruck, den ihre unsaubern Zeichen beim ersten Anblick machen, so bald zu verwischen, als den hier von Spohr gesungenen. Der erste der Gesänge ist J. Kerners „Himmelsbraut“. Die Legendenform der Dichtung mußte die Composition bedeutend erschweren, und es wird auch eine eigene Sympathie der Seele dazu gehören, sie zu fassen. Der zweite ist Feraad's „Rosenstrauch“, von dem Componisten mit einer seltenen künstlerischen Klugheit behandelt, die hier eine ganz eigene Form gestaltete, in welcher das Epos gewissermaßen von der Lyrik umfangen wird, indem der Gesang vollkommen in Liedform angelegt, aber dennoch mit eigener Modification der einzelnen Strophen durchcomponirt wurde, wozu das Lebensbild, das der Dichter in des Strauches Erblühen und Entblättern aufstellt, die Veranlassung gab. Es ist kein Zweifel, daß diese Composition mit richtigem Vortrage ergreifend wirkt. Eben so die folgende von Uhlands „Ständchen“, ein tief angelegter and eben so genial durchgeführter Gesang, bei dem Ref. lange und mit Vergnügen weilte. Des Dichters Idee von der Verklärung im letzten seligen Traume: der Componist läßt sie laut in unserer Brust wiederklingen durch den Anfang und das Weilen auf der Dominante. Nirgends ein bestimmter Abschluß, und überall doch Befriedigung. Wer kann sagen, wo der Geist weilt,

wenn die Ahnung doch so beglückend ihn hinwegführt von dieser Erde!? — Koch's „An ***“ überschlägt wohl der weniger geheim Liebende, da solche Inbrunst ihm kaum möglich scheint, und doch ist Wahrheit in den unbeweglich fast an ihrer Stelle haftenden Klängen, ist Wahrheit in diesem Sehnen, und Wahrheit in diesem innerlichen Streben, das nach Außen feste Ruhe bewahrt. — Für den Werth der Composition von „des Mädchens Klage“ (von Schweizer) mag die Thräne zeugen, die ihr Gesang der Sängerin eigenem Aug' erpreßte, und die stille Duldung, womit der Accompagnist theilnehmend zu ihr aufschaute. Hatte er doch auch nicht mindern Antheil an der Wirkung. Verweigern wir aber der unglücklich Liebenden diese Töne; in der Einsamkeit Stunden möchte sie ihren Schmerz nur vermehren, denn der Trost, den sie sucht in der Verachtung („fühlen möcht' ich nicht wie du, deckt man mein Grab“), ist zu mühsam errungen, als daß er die Wunde heilte. Geben wir das letzte, das „Warum nicht“, ihr dafür: es wird, wie uns alle, auch sie aussöhnen mit den Sünden, welche kurzsichtige Frömmelei so gern dem heitern Leben zum Vorwurf macht. „Lieben“, „küssen“, „trinken“? — Warum sollten wir's nicht? und warum sollten wir's nicht singen auch, wo so unverfälscht die Weise dem frohen Herzen entquillt? —

Braunschweig bei G. M. Meyer: ***Second Concertino pour deux Flûtes principales***, avec Accompagnement d'Orchestre ou de Piano, composé et dedié à S. A. S. le Duc régn. Erneste de Saxe-Coburg-Gotha etc. par etc. *Gasp. Kummer.* Oeuv. 104. Pr. av. Orch. 3 Rthlr. 6 ggr. u. av. P. 1 Rthlr. 12 ggr.

„Zwei Flöten!“ soll einmal Cherubini geantwortet haben, als man ihn fragte, was schlechter sey, als eine Flöte, und in Wahrheit kenne auch ich kein Instrument unsers Orchesters, bei welchem Armuth und Reichthum, Dürftigkeit und Fülle, Unzulängigkeit und Ueberschwenglichkeit in solchem Maaße und solcher Entschiedenheit unmittelbar neben einander sich fänden, als bei der Flöte. Der Ton keines Instruments hat an und für sich so viel liebliche Weichheit, als dieser, und dennoch entbehrt keiner auch so sehr aller und jeder Elasticität, und diese Biegsamkeit doch bedingt in sich allen Ausdruck und alle Wirkung. Kein Instrument trägt so sehr und in solch' reichem Maaße die Fähigkeit zu melodischer Vollkommenheit in sich, als die Flöte, und dennoch bindet keines auch so sehr diese Fähigkeit an enge Gränzen als sie. Ich meine, daß von solch' eigenthümlicher Beschaffenheit des Instruments ausgegangen werden muß, will man bei Beurtheilung einer Flöten-Composition nicht nach der einen oder andern Seite ungerecht erscheinen. Was z. B. gleich bei diesem vorliegenden Concertino auffällt, ist eine Aehnlichkeit der Gedanken und thematischen Biegungen, welche durch alle drei Sätze, aus welchen dasselbe besteht, das erste Allegro, Adagio und das letzte lange Rondo sich hinzieht, und einer von angedeuteter Rücksicht freien Beurtheilung das Recht gäbe, dem Verfasser geradezu eine gewisse Monotonie und Armseligkeit in der Erfindung, Einseitigkeit im Denken und Empfinden, geringe Fruchtbarkeit der Fantasie und welche der ähnlichen Dinge mehr sind, ja um so eher und mehr zwar vorzuwerfen, als solche Aehnlichkeit nicht etwa blos in jeder einzelnen von den beiden Principalstimmen, sondern selbst unter beiden, dieselben mit einander verglichen, hervortritt; während umgekehrt doch gerade dadurch der Beweis geliefert werden kann, wie verständig der Verfasser zugleich bei seinen musikalischen Dichtungen zu Werke geht, daß er nie aus dem Kreise seines Organs heraustritt und dieses stets nur in solcher Thätigkeit auftreten läßt, in welcher seine Kräfte von der vortheilhaftesten Seite sich zeigen. Freilich steht das Gefühl des Hörers außer aller solcher Rücksicht, und der Componist wird gegenüber von diesem nur durch möglichste Kürze der Gedanken und thunlichste Mannigfaltigkeit auch in dem engen ihm angewiesenen Kreise der Gefahr entgehen können. Auch dieses — muß Aufrichtigkeit gestehen — hat der Verfasser wohl eingesehen und mit entschiedenem Erfolg zu bewerkstelligen gewußt, so daß demnach dann die Composition für eine sehr gelungene und eine der besseren ihrer Art erklärt werden muß. Die beiden concertirenden Instrumente selbst behaupten einander gegenüber stets eine gewisse Selbstständigkeit, doch nicht ohne ihre Geschlechtsgleichheit auch durch mehr noch denn blos ihr Aeußeres zu verrathen. Es ist ein Austausch der Gedanken unter zwei liebenden Schwestern, wobei die eine entweder beistimmend oder ergänzend sich benimmt. So ist das erste (Allegro G-dur und E-moll C), und so das Adagio (E-dur 3/4) und so das letzte Rondo (G-dur 2/4), das — wie ich fürchte — nur das Maaß der Kürze sowohl im Einzeln als im Ganzen etwas zu sehr ausgedehnt hat, als daß — und zumal hier im Schlußsatze — der Hörer nicht gar leicht ermüden könnte. Man glaubt nicht, wie gebieterisch dieses Gesetz der Kürze der Gedanken und ihrer Ausführung aus dem Wesen der Flöte spricht! — wie doppelt gebieterisch aber hier, wo zwei Flöten in gerader Linie neben einander her zu ein und demselben Ziele streben! Brillant ist Alles in dem Satze, doch nicht eigentlich schwierig. Verdoppelte Zungenschläge kommen weniger vor, und zwei einigermaßen geübte Spieler werden bald ihre Triumphe damit im Concerte feiern können, so wie namentlich aber auch die Schule dem Verfasser (Cammermusiker in Coburg) für die Gabe ihren Dank darzubringen sich gedrungen fühlen wird.

Breslau bei C. Cranz: 12 Soldaten-Lieder von Pulvermacher, für vier Männerstimmen in Musik gesetzt und Sr. K. H. dem Prinzen von Preußen allerunterthänigst zugeeignet von G. Börner. Partitur und Stimmen. Pr. 1 Rthlr. 10 sgr.

Nach unserm Dafürhalten in Wahrheit 12 recht wackere, ihrer Bestimmung angemessene Lieder, welche den Singchören, deren sich jetzt immer mehre unter dem Militair zu bilden anfangen, aufs Beste empfohlen werden dürfen. Neben einer vollkommen kriegerischen oder besser militairischen Haltung im Ganzen zeichnen sie sich durch kräftige, natürliche, leicht singbare Melodien und Harmonien aus, so daß sie auch schnell dem Gedächtnisse sich einprägen werden. Ueberschreiten sich die Stimmen hie und da,

so geschah es wohl nur, um alle immer in den natürlichsten Gränzen zu halten, was nirgends mehr Pflicht war als hier. Vorzugsweise zwar scheint die Soldateska, die uns daraus anweht, preußische Uniform zu tragen, doch sind wir in den Waffen uns so ziemlich gleich, und für das eine oder andere bezeichnende Wort läßt sich bald ein anderes passendes finden. Daß bei einigen eine militairische Instrumentalbegleitung dazu gesetzt ist, Trommel und Pfeife oder ein paar Hörner, und in Ermangelung dieser Brummstimmen, dürfte die Lust am Singen erhöhen, und so singe denn, froher Krieger! die Lieder; sie werden leichter die Waffen zu tragen Dir machen.

Literarische Notizen.

• Von der Handlung Gebrüder Diedrichs in Amsterdam erhalten wir so eben das erste (Probe-)Heft einer Ausgabe sämmtlicher Psalmen, mit hebräischem, französischem, deutschem und holländischem Text, von Antoine Berlin in Musik gesetzt. Die Uebersetzungen sind genau nach dem hebräischen Metrum eingerichtet, und die Composition ist sowohl für allgemeinen als bloßen Männerchor mit Begleitung der Orgel, des Claviers oder der Harfe ad libitum. Gewiß ist dies eine der merkwürdigsten Erscheinungen der heutigen Presse, und selbst nur halbgelungen wäre dadurch der Kirche und Synagoge ein wesentlicher Dienst geleistet. Wir enthalten uns nach dem bloßen Probehefte noch jedes umfassenderen Urtheils, werden aber, so bald nur noch einige Lieferungen erschienen sind, darauf zurückkommen. Der hebräische Text ist vorsorglich mit lateinischen Lettern gedruckt. Das Probeheft enthält den 100. Psalm. Die Interessenten mögen denselben zur Einsicht nehmen und durch Subscription das großartige Unternehmen fördern helfen. Der Preis für jede Lieferung ist nur 12 ggr.

• Die Handlung Johann André in Offenbach veranstaltet jetzt eine „Sammlung von Cantaten für kleine Singvereine im Clavier-Auszuge“. Das erste Heft ist erschienen und enthält in Partitur und Stimmen die Cantate „das deutsche Vaterland“ von Anton André, welche unsers Wissens früher schon als dessen 67. Werk erschien. Wenn die Auswahl mit Vor-, Ein- und Umsicht geschieht, so — glauben wir — kann das Unternehmen für Publikum wie Verleger von gleich großem Vortheile seyn, und auch der öffentlichen Musikcultur an und für sich manch' wesentlicher Vortheil dadurch beigebracht werden. Der Preis jenes ersten Heftes ist 1 fl. 30 kr. rhein. (mit Singstimmen).

Jacob Fischer,

weil. Vikar und Musikdirektor am Dome zu Trier.

Nekrolog.

Herr Jacob Fischer war geboren zu Trier am 17. Januar 1760 von frommen und wohlhabenden Eltern. Kaum 7 Jahre alt ist er in das dortige Seminar zum h. Banthus aufgenommen worden und hat in diesem und am Jesuiter-Collegium (Gymnasium) seine Studien gemacht. Schon als Knabe zeichnete er sich sehr aus durch Liebe und Talent für Musik, welche seinem ganzen Wesen jene Heiterkeit und Herzlichkeit gegeben, die ihn bis in seinen Tod nicht verlassen hat.

Am 17. Sept. 1785 empfing er die heilige Priesterweihe und wurde sofort Altarist in der Domkirche, wohnte aber und lebte fortwährend im Banthischen Seminar, in welchem er nun Unterricht in Musik gratis ertheilte, besonders im Violin- und Violoncell-Spielen.

Durch die französische Invasion 1796 gerieth das Banthische Seminar in eine sehr traurige Lage; denn Vieles wurde vom Fond weggenommen, die jährlichen Gefälle blieben aus, und was in diesen Verhältnissen noch gerettet wurde, ist im October 1798 dem hiesigen Gymnasium, damals Central-Schule genannt, überwiesen worden.

Die Anstalt war so aufgelöst, und Hr. Fischer ernährte sich durch Musikunterricht in der Stadt. An der Central-Schule blieb der St. Banthische Fond unversehrt, bis gegen Mitte des Jahres 1802 auf Betreiben des General-Sekretärs der Präfektur, Jegewitz, die hiesige Kapuziner-Kirche in ein Schauspielhaus umgewandelt wurde. Um das für dieses Theater nöthige Orchester zu beschaffen, war es dem Herrn Sekretär genug, in Erfahrung gebracht zu haben, daß früher in dem Banthischen Seminar Musik-Unterricht ertheilt und aus dem Fond desselben salarirt worden sey. Schleunig ward bestimmt, daß die Central-Schule aus den ihr überwiesenen Fonds des Banthischen Seminars ein Musikinstitut errichten und Direktor und Lehrer desselben salariren solle.

Dem Direktor sind noch drei Lehrer beigegeben und alle aus den Renten des Banthischen Seminars besoldet worden. An diesem Institute war auch Herr Fischer angestellt für den Violin- und Violoncell-Unterricht. Dieses Institut bestand an der Central-Schule bis zum Jahre 1808. Als nämlich der hochwürdigste Herr Bischof Carl Manny das Bisthum Trier angetreten hatte und von dem traurigen Schicksale der St. Banthischen Stiftung unterrichtet worden war, bemühte er sich, diese ihrer ursprünglichen Bestimmung zurückzugeben, erwirkte zu dem Zwecke ein kaiserliches Dekret vom 19. October 1808, kraft dessen die Reste des St. Banthischen Fonds an die rechtmäßige Eigenthümerin, die hiesige Domkirche, zurückgegeben worden sind. Das am Gymnasium bestandene Musikinstitut wurde beibehalten, nur mit der Aenderung, das dasselbe nicht mehr wie bisher für das Theater, sondern für die musikalische Verherrlichung des Dom-Gottesdienstes zu wirken hatte. Als jüngster Lehrer an dieser Anstalt, nun Dom-Musikschule genannt, bezog Hr. Fischer das unbedeutende Gehalt von 150 Fr. jährlich, welches aber nach und nach erhöht worden ist. Als Lehrer der Dom-Musikschule zeichnete sich Herr Fischer aus durch Eifer und Pünktlichkeit und große Lehrfähigkeit im Unterrichte, so wie auch durch sein schönes und fertiges Violin- und Violoncell-Spielen. Ganz besonders drang Herr Fischer immer auf schöne Haltung der Violine und richtige Bogenführung, langen und leichten Strich. Stets der verderblichen Methode abgeneigt, nach welcher der Lehrer seine Leistungen zeigt nach der Zeit, in welcher der Zögling ein Stückchen, einen Walzer und dergleichen spielt, oder richtiger gesagt, kratzt, mit erbärmlicher Haltung der Violine und, vielleicht nie mehr verbesserlicher, schlechter Bogenführung. Doch, unerachtet dessen, daß Herr Fischer mit seinen Bemühungen als Lehrer eine große Leutseligkeit in seinem Charakter verband, sah er sich doch bald mancherlei Verationen besonders von Seiten der Direktion ausgesetzt, der Art, daß er am 15. Sept. 1817 folgendes Schreiben an die hochwürdige Domfabrik-Verwaltung richtete:

Hochwürdiger Herren
Dom-Fabrik-Verwalter!

Es sind bereits 33 Jahre verflossen, daß ich im Banthus-Seminarium, und späterhin bei dessen Aufhebung auf selbem Fuß in der hiesigen Musik-Schule als Lehrer angestellt bin. Schon mehrere Jahre vorher instruirte ich als Alumnus die Jüngeren allda in der Instrumental-Musik gratis. Nie kostete ich dieses Haus einen Dreier mehr, als meine Mit-Collegen, da im Gegentheil deren Einige Jahrelang mit vielen Kosten die Musik bei Hof erlernten, was ich bei Ansuchen durchaus nicht erlangen konnte. Inzwischen leiste ich der hiesigen Domkirche schon von meiner Jugend an in diesem Fache ausgezeichnete Dienste. Auch nie wurden bei meiner Zeit Meister gehalten, die im Instruiren tüchtig genug, und etwas mehr als Platttägliches zu leisten im Stande waren, so daß das Wenige, was ich mir allenfalls hierin vor Andern erworben, meinem besondern Fleiß und Hang zur Musik zugedacht werden muß, welches ich dann auch nachher mit Kosten durch Reisen und anhaltendes Nacharbeiten zu mehrerer Vollkommenheit zu bringen suchte.

Ich habe mir zwar seit diesen 33 Jahren auf der einen Seite viele Erfahrniß über die Art, Zöglinge zu instruiren, erworben; auf der andern Seite aber durch das ewige mit Kindern leiern, bald die Geige, bald den kleinen, bald den großen Baß zu spielen und zu instruiren, mein eigenes Talent und Spiel verdorben; und mir selbst in letzteren Jahren in ökonomischer Hinsicht vielen Schaden zugefügt.

Dieses beseitigt hab' ich seit mehreren Jahren von allen Seiten her so viele Unannehmlichkeiten erdulden müssen, daß mir alle Lust, mich ferner bei dieser Anstellung zu erhalten, vergangen. Dieser ganz unartigen Behandlung müde, bin ich genöthigt, der hochwürdigen Domfabriks-Verwaltung die Anzeige zu machen, daß ich mit diesem Schuljahre mein Musiklehramt schließen werde, um mich für die Zukunft von dergleichen musikalischen Verbindungen und manchem daher entstehenden Unfuge entfernt zu sehen. Selbst mein schwaches Aug' und die mir vorgeschriebene Zeit lassen es nicht zu, mich ferner bei dieser Anstellung zu erhalten.

Um der Dom-Musik einige Hülfe zu verschaffen, hab' ich durch anhaltendes Zureden Pleß dahin bewogen, Lektionen im Contrabaß bei mir zu nehmen, der nun mit Pet. Gerisch einigermaßen am Baß aushelfen könnte. Unter den übrigen Schülern sind gute und auch noch schwache. Nebst meiner Baß-Instruktion behaupte ich unter den Schülern den besten Geiger zu haben, obschon er erst ein Zögling von einem Jahre ist. Ich bin daher bereit, der hochwürdigen Verwaltung vor Abgehen meine Schule zur Probe zu stellen, und verbleibe übrigens mit aller Hochachtung

Einer Hochwürdigen Domfabrik-Verwaltung
bereitwilligster Diener
Fischer.

Die in diesem Schreiben offerirte Prüfung ist abgehalten worden. Derselben wohnten außer dem Direktor der Musikschule auch der hochwürdige Herr Generalvicar Cordel und Domfabrikmeister Herr Kirsch bei. Nach dieser Prüfung gab Herr Fischer wirklich seine Stelle auf, und konnte nur durch vieles Zureden wieder bewogen werden, dieselbe nach einigen Monaten wieder anzunehmen. Wie früher, wirkte auch jetzt Herr Fischer rastlos thätig und gewissenhaft, seine Schüler zu tüchtigen Musikern heranzubilden, welche sich vor den Schülern der andern Lehrer immer auszeichneten durch schöne und leichte Bogenführung und sicheres Spiel.

Am 6. Dezember 1825 berief der Allmächtige den bisherigen Direktor, Herrn Constantin Zimmermann, in ein besseres Leben jenseits ab, nachdem er an der Musikschule seit ihrer Gründung mit so großem Eifer gewirkt hatte.

Seine Stelle ward sofort Herrn Jacob Fischer, der unterdessen Domvikar geworden war, übertragen. Obwohl der hochwürdigste Herr Bischof von Hommer selig die Dom-Musikschule überschätzte, das Gehalt der Lehrer für jeden gleichmäßig auf 100 Rthlr. erhöhte, so wirkten doch mancherlei Verhältnisse zusammen, um das Institut in seinen Leistungen mehr und mehr zu schwächen. Die neue Organisation des Schulwesens erlaubte es den Schülern nicht mehr, die Musikschule um 10 Uhr zu besuchen und so wurde nach und nach der bisherige Unterricht von 10 — 12 auf Eine Stunde von 11 — 12 Uhr reducirt. Der bisherige Instrumental-Unterricht wurde nunmehr sehr schwach betrieben, weil kaum Zeit blieb, die Schüler im Singen so heranzubilden, daß die vorgeschriebenen musikalischen Aemter gehalten werden konnten. Daher traten nun mehr Schüler aus der Musikschule aus und weniger in dieselbe wieder ein. Die Lage des Direktors wurde daher mit jedem Tage verdrießlicher, so, daß Herr Fischer in den letzten Jahren die ausgetretenen Schüler sogar selbst aufsuchte und durch Bezahlung sie vermochte, bei den musikalischen Aemtern die nothwendige Aushülfe zu leisten. In diesen Verhältnissen schrieb Herr Fischer einmal einem seiner früheren Schüler: „In unserer Schule geht es schlecht. Die einen Schüler gehen in die hohe Schule, die andern an die Bürgerschule und sie können dann nicht mehr in die Musikschule kommen, die andern gehn ans Handwerk, und wieder andere sind liederlich und kommen, wann sie wollen — und doch will der hochwürdigste Herr Bischof, die bestimmten musikalischen Aemter sollen beibehalten werden — das ist mein Verdruß in meinem alten Tag.“ Es konnte nicht wohl ausbleiben, daß sich von mancher Seite her große Unzufriedenheit über die musikalischen Aemter äußerte, und Herr Fischer mußte manche bittere Bemerkung hören. Herr Fischer selbst hat sich mißfällig geäußert über die Art und Weise, wie der Domgottesdienst jetzt musikalisch verherrlicht wurde — aber er ließ sich an energischem Durchgreifen hindern durch Menschenfurcht oder besser zu großer Aengstlichkeit, Manche zu beleidigen, deren Mitwirkung er bei den musikalischen Aemtern nicht entbehren konnte. Allerdings fehlte zu dem auch Herrn Fischer der zur Direktion nöthige Ernst in seinem Benehmen. Unverdrossen wirkte er indessen nach seinen Kräften fort und kehrte vor wie nach gut und gewissenhaft bis zu seinem am 25. Januar 1838 eingetretenen Tode. Den Vorabend desselben krönte er noch mit dem Vermächtnisse seines ganzen Vermögens, im Betrage von etwa 500 Thlrn. an die hiesige katholische Armenschule. Hierdurch faßte diese, durch außerordentliche Bemühung frommer Damen gegründete, und bisher nur durch freiwillige Beiträge unterhaltene Schule festen Fuß, und gewann von nun an, weil Andere dem schönen Beispiele des Herrn Fischer folgten, immer mehr an Kapital und dadurch an Ausdehnung ihres wohlthätigen Wirkens. Der Heimgegangene möge in frommem Andenken bei Allen bleiben, auf welche diese Schule Beziehung hat — sie mögen beten für seine Seele, auf daß sie ruhe in Frieden durch Jesum Christum. Amen!

Trier im Juli 1841.

Feuilleton.

Aphorismen von Wilhelm Häser.

(Schluß.)

Mehr als in früherer Zeit klagt man jetzt bei deutschen Bühnen — und nicht mit Unrecht — über die unangemessenen, seichten, ja nicht selten schlechten Opern-Uebersetzungen aus fremden Sprachen. Schon viele Sänger bekümmern sich wenig um Prosodie und richtige Scansion und Deklamation der Worte, selbst einige Komponisten (in eigener Muttersprache); wie viel weniger aber noch gewöhnliche Fabrik-Uebersetzer, welche, vielleicht nicht einmal genug musikalisch, ihr Buch nach dem bloßen numerus der Worte übersetzen, und dieselben, wie es eben ihnen zu passen scheint, eine kurze Sylbe auf eine lange Note oder umgekehrt, sich um die Cäsur nicht weiter kümmernd, unter die Noten legen. An eine Elision denken sie nun vollends gar nicht, und recipiren dabei öfters ganz ungeeignete, in der Aussprache schwerfällig und übellautende Worte. Ist denn aber unsre volltönende, gleich kräftige als sanfte Muttersprache nicht reich genug an wohlklingenden ausdrucksvollen Phrasen, und ist es denn so wenig der Mühe werth, auf eine geschickte und sinnige Auswahl der besten Ausdrücke zum Gesang bedacht zu seyn? — So lange es daher nicht anders wird, muß der Künstler von Kopf und Bildung selbst die schlechte Wahl der Diktion zu verbessern suchen; ja selbst die Stellen in irgend einer Komposition, in welchen der Tonsetzer vielleicht aus Uebereilung oder Kürze der Zeit einen kleinen Verstoß beging, veredeln. In letzter Beziehung hat es mir wohlgethan, daß vor nicht langer Zeit (so wie ich es selbst fühlte) z. B. eine Sängerin in der Arie der Agathe in Webers Freischütz die ersten Takte des Recitativs also vortrug:

anstatt, wie der Componist schrieb:

„Wie nahte mir der Schlummer," u. s. w.

Der Accent ruht jedenfalls auf dem „nahte", was sich von selbst aus den folgenden Worten der Arie ergiebt.

Einige merkwürdige Belege für verfehlte Stellen aus Uebersetzungen mögen hier ihren Platz finden. Sextus singt in seiner ersten Arie (b-dur) im Original: „Parto, ma tu ben mio meco ritorna in pace". Der deutsche Sänger oder Sängerin hingegen: „Feurig — feurig eil' ich zur Rache!" also Worte gerade im Gegensatz mit der bittenden und flehenden Anrede des Sextus an seine Geliebte, die der große Tonsetzer so treffend in Tönen wiedergab. Dieses Gefühl wirkt durch den spätern Eintritt des zarten Solo's der Clarinette noch reizender. O Mozart! o Metastasio!

In Pär's (eigentlich Peer's) Achilles singt Agamemnon im ersten Finale „Ilio Ettorre il Rè d'Argo non teme". Wie ist dies übersetzt? „Der Ilische Hektor fürchtet den König von Argos nicht". Also die Konstruktion geradezu verkehrt. Bei italienischen Opern ist der Partitur und dem libretto gewöhnlich ein Proemium angehängt, eine Art von Programm. Der Uebersetzer verdeutschte folgende Erklärung: „Achille fu secondo Omero" (der nach der) frischweg: „Achilles war der zweite Homer". Risum teneatis!

Den schönsten Anachronism hat Mozart in der musikalischen Bearbeitung des Charakters der Donna Anna im D. Juan gegeben. Oder hat der geistreiche Dichter Hoffmann in seinen Phantasiestücken erst aus Mozarts genialer Schöpfung seine Analyse dieses dramatischen Charakters geschöpft? Alle Sängerinnen, welche ihn darstellen, sollten sich unfehlbar mit jener vertraut machen. Ihre Darstellung würde von unfehlbar größerer Wirkung seyn. Keine der vielen, selbst sonst anerkannten Sängerinnen in dieser Parthie konnte mir bis jetzt in jenem wundervollen großen Recitative mit seinen höchst einfachen und wirksamen enharmonischen Accorden genügen. Die Stelle: „Questo è il carnefice del padre mio". „Das ist der Mörder meines Vaters" singen Alle gewöhnlich weinerlich, klagend, wie im Schmerz der Trauer um den ermordeten Vater zerfließend. Das ist nicht Wahrheit. Die entehrte Braut des Don Ottavio (Gusman), die heimlich in Liebe für Don Juan erglüht ist, giebt jetzt nur dem einen in ihr auflodernden Gefühle der „Rache" Raum, was aus der nach dem Recitativ folgenden Arie deutlich genug hervorspringt. —

Seit Jahren hat es mich stets Wunder genommen, daß fast überall die Direktoren der Musik ohne Zurechtweisung oder Einsprache es geschehen lassen konnten, daß die Sänger, welche den Sarastro geben, folgende Stelle gerade so, wie sie sich in der Partitur und im Klavierauszuge befindet, vortrugen, was einem an gute Harmonie gewöhnten Ohre stets weh thun muß, da es nicht nur falsch ist, sondern falsch klingt. So hoch ich selbst die Autorität eines Mozart in Anschlag bringe, so bin ich doch keineswegs so ein total blinder Verehrer von ihm, daß ich von ihm glauben sollte, er habe sich z. B. im vorliegenden Falle trotz des trefflichen großen Ganzen, nicht im Einzelnen einer Unreinheit oder vielmehr Unreinlichkeit schuldig gemacht. Hat doch selbst die Sonne ihre Flecken!

Doch geb' ich Dir die Frei-heit nicht.

Viol. nachschlagend

6 — 5 7 5
4 — 3 # 3

Warum singt man die Stelle nicht so:

Die Kunst „zu dirigiren", weder zu viel noch zu wenig, und stets am Platze zu thun, läßt sich füglich auch auf die Direktoren musikalischer Kunstinstitute ausdehnen. Weber war unstreitig einer der vorzüglichsten Kapellmeister. Er verstand die seltene Kunst; denn er taktirte nur wenig, leise, und niemals hörbar: kaum bemerkte man seine Gegenwart im Orchester, da er jeder Ostentation abhold; und doch belebte Alles Ein Feuer, Eine Seele. —

Es ist Mode geworden, daß jetzt eine jede Opern-Ouverture ihre Stretta haben muß, wo dann die Instrumente wetteifern, welches zuerst ans Ziel gelangt. Bei modernen Opern hat dies auch nichts zu bedeuten, wenn es nur tönt, rauscht, Lärm (Effekt) macht. Ist es aber wohl gerathsam, wenn man anfängt, diese Mode auch auf Werke klassischer Tondichter auszudehnen, und willkührlich gegen das Ende einer solchen Ouverture darauf los zu jagen? (stringere?) — Wohl auch bei Finale's. —

Unter den Novellen von Stoeck, die jüngst im Hoffmannschen Verlag, Stuttgart 1841, erschienen sind, befindet sich eine Novellette: „Schicksale einer Oper" (deutschen, eigentlich Opern-Partitur), welche ich Ihnen, Freund, zum Lesen empfehle, wenn Sie dieselbe noch nicht kennen sollten. Der Verfasser hat den Nagel darin auf den Kopf getroffen. Ich schließe mit dem Motto: Homo sum, et nil humani u. s. w. Leben Sie wohl.

Kleine Zeitung.

Stuttgart am 10. August. Kürzlich erfreuten uns abermals einige sehr liebwerthe Gäste, von denen hier nur Capellmeister Lachner aus Mannheim, und Tomaschek aus Prag genannt seyn mögen. Während der Anwesenheit des Ersteren fand eine der, auch den Sommer hindurch fortdauernden Quartett-Unterhaltungen im Hause des Redakteurs d. Bl. statt und es gab dies Veranlassung zum Vortrag seines großen Streichquintetts, das unlängst die Handlung Schott in Mainz verlegt hat. Der Beifall, welchen die wahrlich auch vortrefflich gelungene Composition erhielt, war ein ungetheilter. An demselben Abend auch ward dort von dem K. W. Cammerpianisten Krüger und genanntem Lachner die bei letztem Concurs von unserm Vereine gekrönte Preissonate des hiesigen Musikdirektors Lachner gespielt: soll ich die Wirkung beschreiben, so kann ich nur das Wort außerordentlich gebrauchen, und das Werk selbst muß jede verständige Stimme ein wahrhaft classisches nennen. Sehen wir seinem baldigen Erscheinen entgegen.

Berlin am 3. August. Der Kapellmeister **Meyerbeer** ist seit Kurzem einige Male von des Königs Majestät empfangen und auch zur Tafel geladen worden; man schließt daraus, daß derselbe in Zukunft hier in Wirksamkeit treten werde, um so mehr, als man den Abgang des Kapellmeisters **Spontini** von hier, nach dem Ausgange seines Prozesses, für ganz bestimmt hält. Jedenfalls übrigens geht **Meyerbeer** vorher noch einmal nach Paris, um seine neueste Oper in Scene zu bringen. — **Mendelssohn-Bartholdy** ist ebenfalls bereits eingetroffen, und an der Errichtung eines Conservatoriums, dessen Seele der Componist des „Paulus" seyn würde, zweifelt fast Niemand mehr. Sogar wird schon darüber gestritten und deliberirt, auf welchen Etat die Kosten zu stehen kommen würden. Das Cult-Ministerium soll sich dagegen sträuben — sagt man — und wahrscheinlich werde daher das neue Institut mit dem Hoftheater auf dieser Seite in Verbindung kommen. Warten wir den Ausgang ab.

Dresden am 4. August. Das neue Theater erhält fortwährenden Zuspruch. Mad. **Ungher Sabatier**, welche uns ihren Schwanengesang vorlispelt, und der Tenorist Moriani mit seiner herrlichen Stimme, haben der entschlafenen italienischen Oper wieder neues Leben verliehen. Sie erndten reichen Beifall und erhalten für jede Vorstellung zusammen 75 Louisd'or. Sie bleiben bis gegen Michaelis hier. Sonst bringt das Hoftheater in der Stadt und am Linkischen Bade nichts von Bedeutung. Die deutsche Oper, die classische Dramatik aller Art ist ganz sistirt, da unsere Heroen auswärts sind, und Fremde nicht leicht Zutritt erhalten. Der jüngst vom Könige zum Vicedirektor ernannte Theatersekretair Hofrath **Winkler** (Theodor Hell, der Redakteur der unglücklichen Abendzeitung) versteht nichts von Musik und passionirt sich nur für französische Stücke, vorzüglich solche, die er übersetzt hat. Wir haben ein neues Theater, hätten wir nur noch neue auf die Sache selbst bezügliche Verbesserungen. — Es erwarten uns mehre große Concerte. Eins als Denkmalfeier des verstorbenen Kirchenkomponisten Naumann in der Frauenkirche Mitte August. Später ein großes Armenconcert und nach Michaelis das Weberconzert zum Andenken an **Carl Maria v. Weber**. Auch die 130 Mitglieder starke Dreyßigsche Singakademie wird unter Leitung ihres Dirigenten, Hoforganisten Schneider, Anfang October ein Händelsches Oratorium zur Aufführung bringen. Uebrigens kann doch wohl nicht von goldenen Zeiten geträumt oder gesprochen werden. Es fehlt nicht an mannigfachen höchst bedeutenden Kräften. Aber es steht Alles vereinzelt, es giebt wenige oder gar keine Halt- und Einigungspunkte; Intrigue, Klatschsucht, schlechter Geschmack, Mangel an tieferer Bildung und an scharfer Weltkenntniß, geringes Produzirvermögen, Kasten- und Separationsgeist, das Alles durchkreuzt sich, und so gedeiht nur wenig, wo vieles Erfreuliche sich ermöglichen ließe. Ich kann mir das verdrießliche Gesicht wohl erklären, das der Eine oder Andere macht, der über dergleichen Trivialitäten hinaus ein besseres Leben leben möchte. Glauben Sie mir, **Reissiger** ist kein Sauerkopf und finsterer Geist, wofür, wer ihn nicht weiter kennt als blos vom einmal Sehen, gern ausgiebt.

Mainz am 30. Juli. Die Leipziger Allg. Ztg. schreibt und werden dadurch mehrere unserer bisherigen Nachrichten über d.. Gegenstand vollkommen bestätigt: In einigen Tagen kehrt unsere Oper von ihrem Ausflug nach London zurück, oder besser von ihrem Ausflug nach England; denn die Deutsche Oper gab, außer den 60 Vorstellungen in London, auch noch 12 Vorstellungen in Manchester und 12 Vorstellungen in Liverpool. Die Oper war gerade 5 Monate in England. Das Resultat dieses Ausflugs war, vom Standpuncte der Kunst betrachtet, eben so günstig, vielleicht noch günstiger als im vorigen Jahre; von der pekuniären Seite jedoch bei Weitem nicht so günstig. Betrachten wir die Unternehmung zuerst von der artistischen Seite, so ist es unleugbar, daß die Oper Triumphe gefeiert hat. Die Vorstellungen der Euryanthe, der Zauberflöte, des Fidelio und des Freischütz erregten in hohem Grade Enthusiasmus; die Aufführung von Mozarts Figaro's Hochzeit, welches Stück von der Deutschen und der Italienischen Oper an einem und demselben Abend gegeben wurde, ward in der Art gepriesen, daß man allgemein die Italiener von den Deutschen überwunden erklärte. Daß Staudigl, der deutsche Bassist, den Koryphäen Lablache in den Soireen und auf der Bühne besiegte, ist bekannt; daß die Trefflichkeit der Chöre und des Orchesters, daß die scenischen Arrangements Bewunderung fanden, kann nicht bestritten werden. Auch an ausgezeichneten Künstlern war die diesjährige Oper reich: Staudigl und Hesselmann als Bassisten, Haizinger und Tichatschek als Tenoristen, Madame Stöckl-Heinefetter und Madame Schodel als erste Sängerinnen gingen unter dem Prädikat „Gäste" mit, während die hiesige Oper, welche Schumann mitnahm, so vollständig und so trefflich war als je. Dennoch hat Direktor Schumann keine glänzenden Geschäfte gemacht, wovon sich indeß der Grund leicht nachweisen läßt. Im vorigen Jahre war die Deutsche Oper neu, fashionabel, es gehörte zum guten Tone, daß man sie besuchte. In diesem Jahre jedoch hatte die Sache bereits den Reiz der Neuheit verloren und hatte, streng genommen, nur die Freunde deutscher, classischer Musik auf ihrer Seite. Außerdem hatte Hr. Schumann diesmal ein Haus gewählt, das zweimal so groß war, als das vorjährige Theater der deutschen Oper, und in Drurylane mußten ganz andere Ausgaben gemacht werden, als für das Jamestheater, welches Hr. Schumann im vorigen Jahre gemiethet hatte. Dazu kam, daß die Italienische Oper unter Laporte diesmal beispiellose Opfer brachte, um die Deutschen zu überstrahlen; sie brachte die Löwe nach London, sie brachte sogar die Rachel. Endlich haben die politischen Verhältnisse auf die Geschäfte Hrn. Schumanns den nachtheiligsten Einfluß geübt. Indessen ist doch Hr. Schumann allen seinen Verbindlichkeiten nachgekommen, und nur das Eine ist zu beklagen, daß ihm die ernsthafte, mühselige und kostspielige Unternehmung wenig oder keinen Nutzen brachte. Dagegen kehren die ersten Mitglieder der Oper mit Geld und Ruhm beladen zurück. Die Sänger und Sängerinnen, welche in London enorm bezahlt werden müssen, haben den Nutzen, der Direktor aber hat die Mühe und — einigen Ruhm. Wir glauben nicht, daß Hr. Schumann nächstes Jahr nach London geht.

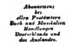
Miscelle von Wilhelm Häser.

(**Göthe über Musik.**) — — Göthe's persönliche Bekanntschaft gemacht zu haben, zähle ich zu den schönsten Stunden meines Künstlerlebens. Der damalige Regisseur des Weimar'schen Hoftheaters Genast (Vater) führte mich bei demselben ein*). Göthe nahm mich mit vieler Güte und Zuvorkommenheit auf. Er hatte mich zu sich einladen lassen; daher mir das „Salve" über seiner Thüre als ein zwiefaches gutes Omen erschien. Er sprach viel und lange mit mir über Kunst, und munterte mich zuletzt auch freundlich auf, da ich ihm einige Bruchstücke aus meinen italienischen metrischen Uebertragungen des Schillerschen D. Carlos und des Correggio von Oehlenschläger mittheilte und zum Theil vortrug, in meinem lobenswerthen Streben fortzufahren. Unter mehren Liedern, die ich am Fortepiano zu seiner Zufriedenheit vortrug, mußte ich demselben zuletzt sein geistreiches, von mir in Musik gesetztes (bei Fr. Hofmeister in Leipzig späterhin erschienenes) Lied: „Der Bräutigam" (von ihm Cantate betitelt) vorsingen und wiederholen.

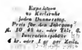
*) Genast sandte mir seinen Sohn Eduard (welcher als rühmlichst bekannter Sänger und ausgezeichneter Darsteller noch gegenwärtig in seiner Vaterstadt Weimar als Regisseur der dortigen Hofoper wirkt und lebt), um denselben weiter auszubilden. Dessen Vater schrieb mir bald darauf: Geheimerath von Göthe grüßt Sie schönstens; er hat mit großer Freude Ihren Brief an mich gelesen, und äußerte sich zu mir hierauf folgendermaßen: „Wenn ich auch nicht wüßte, daß Häser ein anerkannter, vorzüglicher Sänger wäre, so müßte man ihn doch nach diesem Briefe für einen sehr verständigen, sachkundigen Singmeister halten, der bei dieser wahren, kunstvollen Auseinandersetzung seines Unterrichts Ihren Eduard auf eine schöne Stufe seiner erwählten Künstlerlaufbahn führen wird. Sagen Sie ihm dies, und danken Sie ihm auch von meinetwegen aufs freundlichste dafür." —

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. *Nr.* **34.** 25. August 1841.

Englisches Urtheil über deutsche Musik- und gesellschaftliche Zustände.

Von
Henry Chorley *).

Die Vorliebe für Musik und Schauspiel begegnet uns in Deutschland in allen möglichen Gestalten. So werde ich bei der Erinnerung an den reizenden Weg von Aachen nach Cöln, wo sich am Horizont wie ein Gewölk das blaue Siebengebirge erhebt, um dem Wanderer die Nähe des Vater Rhein zu verkünden, stets auch an den ehrlichen, launigen Burschen denken, der mich im vorigen Winter auf jener Straße als Postillon fuhr. Wir freuten uns um so mehr auf den muntern, höflichen und gewitzten Menschen, da wir uns den Tag zuvor über belgische Rohheit und Verstocktheit hatten ärgern müssen. Aus ganz anderem Stoff war unser Deutscher; gutmüthig, offen und verständig, machte er uns auf alles Interessante aufmerksam, unter Anderem auch auf einen Wagen, dem wir begegneten, kurz vorher, ehe uns die Byzantinischen Thürme der St. Gereons- und der Apostelkirche zu Gesicht kamen. „Hierin", sagte er, „war die Theater-Gesellschaft; die hat für mich", setzte er hinzu, „großes Interesse." — „Ei, warum denn?" war die natürliche Frage. — „Ja, ich spiele selbst, und gar nicht übel." — „Und was für Rollen?" — „Gewöhnlich nehmen sie mich zum Herold, weil ich das Horn blasen kann."

An demselben Abend, als wir den Rhein hinauffuhren, trafen wir in einem Individuum von noch strengerem Beruf auf einen Kunstliebhaber. Es war ein preußischer Feldwebel, eine prächtige Figur, sechs Fuchs hoch und von stämmigem Wuchs, das Antlitz ausgepicht gegen Wind und Wetter und mit dunklem Carmoisin überzogen, was gegen die Weiße des Haares und des starken Schnurrbartes grell abstach. Der Mann war ein ächter Militär, gerade und reich an Sentenzen, wie Einer, der die Welt kennen gelernt. Er wollte von Cöln zur Kirmeß nach Bonn, wo er im Quartier stand, und war mit aller Zärtlichkeit eines alten Kriegers — denn die Soldaten sind immer große Kinderfreunde — für ein kleines Mädchen besorgt, ein so niedliches Wesen, als ich jemals eines gesehen, die sich durch einen Platz in W—s Britsche und durch ein paar gebackene Pflaumen zu einer Königin erhoben fühlte. Vor zwanzig Jahren hatte dieser brave Mann Einem von unserer Gesellschaft Schwimmunterricht gegeben; das war nun eine große Freude, als Lehrer und Zögling sich wieder erkannten, die sich bis dahin nicht mehr gesehen hatten, und der Feldwebel begann seine ganzen Erlebnisse aus dieser Zwischenzeit zu erzählen. Es war keine gewöhnliche Soldatengeschichte; denn der Mann hatte allerlei Funktionen zu versehen und war zu manchem Dienst gebraucht worden; unter Anderem gehörte er zu denen, die den peinlichen Auftrag hatten, den Erzbischof von Cöln zu verhaften. Als der Prälat, so erzählte er, ihn eintreten sah, fragte er ihn bloß, ob er rauche, da er von seiner Commission schon unterrichtet war. Auf die Bejahung dieser Frage antwortete der Bischof: „Nun, ich rauche auch; da werden wir uns also auf der Reise wohl vertragen."

Wie der Alte einen von unserer Gesellschaft bei seinem Namen nennen hörte, rief er aus: „Ei, der große Pianist! das freut mich unendlich, den zu sehen." Und nun zeigte es sich, daß der Feldwebel in der Musik seinen eigenen Geschmack hatte; er gab uns sein Urtheil über Rossini's Barbiere zum Besten, den er am Abend vorher in Cöln gehört hatte, und der ihm nicht sehr gefiel. „Ich habe die Zeitungen immer fleißig gelesen", sagte er, „um das Gute kennen zu lernen, und so glaube ich denn, mich jetzt ein wenig darauf zu verstehen." Die Kennerschaft des Feldwebels, wie das dramatische Talent und das Hornblasen des Postillons mögen immerhin von sehr geringer artistischer Bedeutung seyn, aber der Kunstsinn einer Nation ist ein Aggregat von solchen Erscheinungen.

.... **Berlin** ist bekanntlich die Stadt der Kritik, man darf nicht sagen der Anmaßung, denn ein **Zelter** führte hier das Scepter im Reiche der Musik, eine **Rahel** war die Zierde der gesellschaftlichen Kreise, und Professoren wie **Waagen** sind mit der Obhut und Classifizirung der Kunstwerke vertraut. Wenn aber ein kritischer Geist von der Sichtung der Thatsachen und Grundsätze sich zur Beurtheilung der Personen und Vorfälle herabversteigt, so pflegen Temperament und Witz dabei eben so sehr in's Spiel zu kommen, wie die Urtheilskraft. Die Einwohner

*) Die Redaktion versprach (s. Feuilleton von Nr. 31 d. Bl.), aus dem Werke „Music and Manners in France and Germany" von oben Genanntem einige Auszüge mitzutheilen: sie bringt damit den ersten.

sind so freundlich und zuvorkommend gegen Fremde, der Ton ihrer Gesellschaften ist, obgleich er etwas an's Präcise streift, doch so erquicklich, so geistvoll ohne Prunk, daß ich nur wünschen kann, sie möchten liebreicher gegen einander selbst seyn. Bei einer Runde von Besuchen in Berlin ist es Einem, als tanzte man den Eiertanz, wo man bei jedem Schritte fürchten muß, eine Schaale zu zerbrechen und einen Flecken zurückzulassen. Fragte ich mit natürlicher Theilnahme nach Frau von Arnim, die durch die Herausgabe ihrer Correspondenz mit Goethe sich den Anspruch erworben hat, zu den ausgezeichneten Frauen ihres Vaterlandes gezählt zu werden, so beeilten sich ein Dutzend Stimmen, mir zu versichern, ihre Briefe seyen nicht „Briefe eines Kindes“, und man griff sie mit Waffen an, die für Frauen die gehässigsten sind, — mit dem Kalender in der Hand und mit Stadtgeschichten! Rühmte ich die gastfreundliche Aufmerksamkeit N. N.'s, so erhielt ich die abkühlende Antwort: „Da gehen Sie hin? Ach, das ist ein hohler Zirkel.“ Erkundigte ich mich an einem Orte nach Mendelsohns Musik, so schreckte mich ein trockenes: „Ja, er hatte als Knabe wohl Talent“, von einer zweiten Frage ab. Wünschte ich an einem anderen zu wissen, welches von Marschners Werken am beliebtesten sey, so war die sichere Antwort: „Es wird hier gar keines aufgeführt“, und eben so sicher erfolgte darauf eine Geschichte von Kabalen und Zänkereien, die den Hörer nur ermüden konnte. Wollte ich an einem dritten Ort hören, was der Violinist Herr Leon de St. Lubin, der in Berlin ansessig ist oder war, außer einem Clavier-Trio in G-moll und einem Quintett für Streichinstrumente, die mich nach seinen übrigen Compositionen begierig machten, sonst noch geschrieben habe, so erhielt ich zur Antwort, er habe, als er sich in Leipzig um die jetzt von meinem Freund David eingenommene und trefflich ausgefüllte Concertmeister-Stelle beworben, auf's Fürchterlichste fehlgegriffen, und weiter nichts. Und wenn ich an einem vierten und letzten Ort eine natürliche Wißbegier in Betreff der späteren Opern Spontini's zeigte, die niemals über das Brandenburger Thor hinausgedrungen, wie z. B. „Nurmahal“ und „Agnes von Hohenstaufen“, so war es, als zöge ich an der Schnur eines mit Bitterwasser gefüllten Gießbades, ein solcher Schauer von Ammenmährchen regnete auf mich herab, denen kein großer Tondichter hat entgehen können. Man erfreute mich mit dem Namen des eigentlichen Componisten der „Vestalin“, und erzählte mir, wie dessen Autorschaft unterdrückt worden.

In jedem Theater war ein eifriger Partheigänger für Dlle. Löwe oder für Fräulein von Faßmann. Hiervon hatte ich eines Abends einen merkwürdigen Beweis, als eine deutsche Bearbeitung von Herold's Pré aux Clercs (der Zweikampf) gegeben wurde, worin die beiden rivalisirenden Gesangsköniginnen auftraten. Die Partitur — wie konnte freilich auch der Componist so rücksichtslos seyn? — läßt sie ohne Pause dicht nach einander erscheinen. Zuerst kam die Faßmann — ich bitte um Verzeihung, daß ich sie ohne Ceremonie nenne —, als Königin von Frankreich, in ein glänzendes Jagdcostume von grünem Sammet gekleidet. Sie sang mit großer Anstrengung, und es war unverkennbar, daß die französische Musik nicht im Bereich ihrer Fähigkeiten lag. Kaum hatte sie geendet und von der classischen Parthei ihre Beifalls-Salve empfangen, was nach dem entschiedenen Unwerth ihrer Leistung fast verletzend war, so segelte die Löwe heran, in aller Pracht ihrer schönen Gestalt, ihren schelmischen, funkelnden, schwarzen Augen und ihres bezaubernden Lächelns, dazu aufs herrlichste costumirt. Ehe sie den Mund öffnen konnte, welches, beiläufig gesagt, zuerst fast nie ohne einiges Detoniren geschieht, bewillkommnete sie schon ein Beifallssturm von Seiten der französischen und fashionablen Parthei, und noch feuriger strahlten ihre Blicke, zu noch stolzerer Höhe erhob sich ihre Gestalt. Die Faßmann preßte ihre Hand an's Herz, suchte nach Luft, ward über und über roth, noch durch die Schminke, und wäre fast in Thränen ausgebrochen. Das Schluchzen, welches im Anlauf war, drängte sie zwar zurück, doch für den übrigen Abend war ihr Gesang kaum hörbar. „Hat man je eine solche Wuth gesehen?“ rief einer von den Anbetern der Löwe, dessen Sperrsitz neben dem meinigen war; „es ist köstlich!“

Diese Theaterfehde war nicht die einzige öffentliche Scene der Art, die ich während meines kurzen Aufenthalts in Berlin erlebte; genug, es schien aus Allem hervorzugehen, daß die dortige artistische und gesellschaftliche Welt mit einem Netz von Coketterie-Einflüssen, Partheilichkeiten, Kritteleien und Antipathieen umflochten ist, welches sich so weit ausdehnt und so tief wurzelt, daß selbst ein vorüberstreifender Zugvogel davon unangenehm berühet wird. Dieser Charakterzug ist auch nicht neu: „Musikalische Streitigkeiten“, sagt Burney, „sind in Berlin mit größerer Hitze und Erbitterung als irgendwo geführt worden; es giebt in der That mehr Recensenten und Theoretiker in dieser Stadt als Praktiker, und dies hat wohl weder verfeinernd auf den Geschmack, noch befruchtend auf die Phantasie der ausübenden Künstler gewirkt.“ Ja, noch vor Burney's Besuch in Berlin schreibt Voltaire an Mad. Denis in demselben Briefe, der die Schönheiten des Opernhauses und die großartige Aufführung der „Iphigenia in Aulis“ rühmt: „Berlin ist ein kleines Paris. Es hat seine Verkleinerungssucht, seine Kläfferei, seine Autoren-Eifersucht und selbst seine Broschüren.“ Die Zeit mag die Verhältnisse vielleicht geändert haben, denn ich muß gestehen, daß eine ziemlich vertraute, dreijährige Bekanntschaft mit den Musikzirkeln der französischen Hauptstadt mich nicht einen solchen Grad von artistischer Zwietracht und Gereiztheit wahrnehmen ließ, wie drei Wochen zufälliger und oberflächlicher Beobachtung in Berlin.

Jeder ächte Musiker, der einen phantastischen Anflug in seinen Compositionen hat, — und welcher ächte Musiker hätte den nicht? — wird sich gewiß für einen meiner Morgenbesuche interessiren, den ich Frau Bettina von A. abstattete, deren enthusiastischer und glänzender Unterhaltung ich eine Stunde lang zuzuhören das Glück hatte; dieser Freundin so vieler Künstler, dieser Frau, deren Tagebücher und Briefe an Goethe die Welt mit dem poetischsten Gemälde beschenkt haben, welches sie je von

dem Meister-Genius der deutschen Musik, von dem begeisterten und rauhen Beethoven, erhalten hat. Wollte ich auch veröffentlichen, was im vertraulichen Privatgespräch zwischen uns vorkam, ich würde nicht im Stande seyn, ein genaues Bild von dieser Unterhaltung zu geben. Nie war mir ein so rascher, lebhafter, ewig wechselnder Fluß von Beredtsamkeit, nicht einmal bei einer Frau, begegnet, nie eine solche Fülle von kerniger Sprache und treffender Schilderung, nie eine so kindliche und ungeschminkte Nationalität. Es war mir, als läse ich eine unterdrückte Seite aus ihren wunderbae poetischen „Briefen eines Kindes"; denn wenig berühmte Personen gleichen sich auf dem Papier und im persönlichen Umgange so sehe, wie die Berliner Dame und die Darstellerin von Beethovens Schwärmerei für Goethe. Nie sah ich auch ein ausdrucksvolleres und frappanteres Antlitz, als das von Bettina. Es ist darin ein Anflug von Mignon und von Fenelon, eine gewisse zigeunerhafte Lebhaftigkeit und Brillanz, die der Hauch der Zeit nicht zu verwischen im Stande ist. Die hellbraunen Augen sind immer noch so tief, so sanft und so durchdringend wie damals, wo sie die gute Frau von Goethe an die Töne des Violoncells erinnerten. Die kleine, wohlgebaute Gestalt ist noch so beweglich, ihre Gesten sind noch so leidenschaftlich wie in den Tagen, wo sie bei Aschaffenburg, als ihres Schwagers Kutsche umstürzte, in den Main sprang, um unter den andern Schätzen der fortschwimmenden Schachteln den Beutel mit den Veilchen zu retten, welche ihr Goethe in einer Gesellschaft bei Wieland zugeworfen hatte. Noch ungeschwächt glüht in ihr der Enthusiasmus, der ihr als Mädchen eine so lebhafte Theilnahme für das Schicksal der armen Tyroler einflößte, und der sie, zur Frau herangereift, in den Stand setzte, sich der schwierigen und zarten Kunst des Modelleurs zu bemeistern, um ein Monument zum Andenken ihres geliebten Freundes zu entwerfen, wie die imposante Zeichnung vor der englischen Uebersetzung der „Briefe eines Kindes" es zeigt.

Dieselbe Gluth der Ausdauer half ihr durch das Studium einer fremden Sprache, um ihre merkwürdige Uebersetzung von ihren eigenen Briefen zu Stande zu bringen, und wer gehört hätte, wie sie ihre Hoffnung und Furcht schilderte, das Abrathen ihrer erfahreneren Freunde und die unerschütterliche Beharrlichkeit, mit der sie sich in das Chaos von Sachen und Personen und Idiom fügte, um zu ihrem Ziel zu gelangen, — der würde vielleicht mit mir fühlen, daß, so incorrekt und barrock, ja zuweilen kaum verständlich das sogenannte Englisch auch ist, worin die „Briefe eines Kindeo" wieder gegeben sind, doch keine andere Uebertragung dem Sinne und der Persönlichkeit der Verfasserin so volle Gerechtigkeit könnte wiederfahren lassen. Für die große Menge würde das Buch durch keine Art von Uebersetzung genießbar zu machen seyn. Wem aber daran liegt, in den Zusammenhang zwischen der Musik und der sichtbaren und unsichtbaren Welt einzudringen — und ohne ein solches Bemühen wird Niemand die deutsche Musik verstehen können —, der sollte doch ja diese „Briefe eines Kindes" nicht verschmähen; gesetzt selbst, er könnte den darin enthaltenen lebhaften, seelenvollen Charaktergemälden und Abentheuern, die oft wahrhafte Feenmährchen sind, kein Interesse abgewinnen. Selten sind die zarten und fast unmerklichen Verwandtschaften, welche zwischen den Tönen und der Sonnenwelt obwalten, so trefflich wie an einigen Stellen dieses Buches zur Anschauung gebracht worden.

Kritik.

Braunschweig bei E. Leibrock: Sechs Gesänge für zwei Soprane, Tenor und Baß, componirt und dem Hrn. Dr. F. Mendelssohn-Bartholdy rc. zugeeignet von Heinrich Sattler. Partitur und Stimmen. Pr. 18 ggr. oder 1 fl. 20 kr. rhein.

Soll ich mit einem Worte mein Urtheil über diese Compositionen aussprechen, so mag das aufrichtige Bekenntniß Platz finden, daß dieselben einen sehr freundlichen, ja in sofern wohlthätigen Eindruck auf mich machten, als ich eben vorher von andern Gesängen mich nicht aufs angenehmste berührt fühlte, und hier nun Herz und Sinn sich aller Liebe zum schönen harmonischen Gesange sich wieder ergeben konnten. Der Satz ist einfach, aber in dieser natürlichen Einfachheit herrscht eine solch' tiefe Wahrheit, daß wie uns unwiderstehlich davon angezogen fühlen. Dabei sind die Stimmen gut geführt, — ich will damit sagen: eben so naturgemäß als schulgerecht — und diese leichte, fließende Sangbarkeit im Einzeln eben erhebt die Einfachheit des Ganzen und verleiht ihr eine gewisse Weihe, einen wohlthuenden Glanz. Der erste Gesang, „An den Mond", (von Voigt): wie heiter, froh und christlich fromm zugleich — möchte ich sagen — tönen seine Weisen! — Die Anklänge an Beethovens Chor der Gefangenen („Fidelio") entgehen uns nicht, aber wir vergessen sie gern, uns freuend gleichsam über das Glück der Nachbildung. Der zweite „Eisblumen" (von Voigt) steht mit seinen Triolen-Figuren und Imitationen dem ersten nicht nach, und stehen Ton- und Taktart (B-dur 3/4) mit dem Sinn der Worte in schönstem Einklange, wird die wellige Form der Rhythmen in diesen durch jene nur noch wirksamer hervorgehoben. Eben so der dritte, „des Frühlings Heimath" (von Bechstein), in dessen rhetorischee Anordnung sogar ein gewisser poetischer Tiefblick sich kund giebt, der nur zu häufig unsern Lieder-Componisten abgeht, wenn meistens sie meinen, nur an den äußern Sinn der Worte sich halten zu müssen. Der vierte Gesang, „das Tägliche Brod" (von Welker) hätte vielleicht in einem 6/8 Takte sich besser bewegt denn in dem gegebenen 3/4-Takte, der sogar einige metrische Verstöße verursachte, welche etwas Hinkendes in den sonst fließenden Gesang bringen. Ich will dieselben nicht näher bezeichnen, da sie Jedem sich schon in der ersten Verszeile darbieten. Auch ist hier das c im zweiten Takte des Tenors (Partitur) wohl ein Druckfehler und soll ces seyn. Gelungener wieder ist der fünfte Gesang, „alter Mann" (von Bechstein), in welchem sich eben so viel musikalischee als ästhetischer Werth vereint. Das Schilflied von Lenau (Nr. 6) mochte sich abermals

nicht ganz frei von fremden Anklängen halten; doch singen wir es gern, und seine minder harmonisch freie Stirn giebt keinen Grund, das ganze Heft in die Kreise recht vieler Gesangsvereine zu wünschen, wo nicht die Gesellschaft blos, sondern die Kunst, der schöne Gesang, der reine Ton in seiner reinsten Harmonie dem Herz und Sinne Unterhaltung und Nahrung bieten soll.

Hr.

Darmstadt bei L. Pabst: Acht Gedichte von Adelbert von Chamisso, für vier Männerstimmen in Musik gesetzt von F. J. Kunkel. Op. 6. Partitur. Pr. (auf unserm Exemplare nicht angegeben).

Schwerlich wird der Componist selbst diese seine Gesänge zu den besseren und glücklicheren seiner Leistungen zählen. Dafür bürgt seine sonst uns hinlänglich bekannte tiefe und reiche Kunstbildung. Gleich das erste Lied, „Blauer Himmel", leidet an einem solch' rhythmisch-rhetorischen Widerspruche, daß unweislich Hörer und Sänger eine gewisse Unbehaglichkeit dabei befallen muß. Richtig faßte der Componist den Sinn, die himmelsblaue Heiterkeit des Textes auf, und suchte in den klarsten A-dur-Harmonien mit dem wiegenden ³/₄-Takte dieselbe wiederzugeben; allein das Gedicht ist ein dreizeiliges, eine Art Terzine, wobei drei und drei Verse im unzertrennlichen Sinnverbande mit einander stehen, und läßt der Componist nun mit Zeile auf Zeile zwei Grundabsätze, und den zweiten zwar mit der Tonica-Cäsur aufeinander folgen, und dann zum dritten einen Quintabsatz eintreten, so wird jener Verband in der Musik unverhinderlich und auf eine störende Weise zerrissen. Dazu legt er im zweiten und dritten Verse die lange Anfangssylbe auf ein schlechtes Taktglied, während im ersten Verse dieselbe auf den guten Takttheil fällt: das ist, als wenn der Sänger Athem schöpft und dadurch zu spät kommt, Etwas vom Texte verschluckt. Das zweite Gedicht, „Kleidermacher-Muth", hat in Wahrheit etwas Komisches, doch auch zu sehr Plapperndes. Ref. für sein Theil hätte auch hier eine ganz andere, nämlich mehr lyrische Anlage gewünscht. An ähnlichen Fehlern leiden aber alle übrigen Compositionen, ausgenommen Nr. 3, „Sternschnuppe", welche in Wahrheit vollkommen getroffen scheint, und Nr. 7, „Mäßigung und Mäßigkeit", wo dem Humor des Gedichtes wenigstens annähernd der Gesang folgt. Diese beiden Compositionen werden ohne Zweifel überall vielen Beifall finden, und ihnen zu Gefallen mag das ganze Werk immerhin den Sänger-Vereinen empfohlen seyn.

Brandenburg bei A. Müller: Gesänge der Potsdamer Liedertafel. Für vier Männerstimmen componirt von J. C. Schärtlich. Partitur und Stimmen. Pr. (nicht angegeben).

Erinnert Ref. recht, so erschien diese Sammlung von Männergesängen schon früher; indeß kam dieselbe ihm erst vor einiger Zeit zu, und der Werth, den in Betracht ihres Zwecks sie unbestreitbar behauptet, wird auch eine vielleicht verspätet scheinende Anzeige entschuldigen. Kann auf das wirklich Gute doch niemals genug aufmerksam gemacht werden, und die Eile der Presse führt nur zu häufig die Erinnerung davon ab. Die Texte dieser Gesänge sind theils vom Grafen Lynar, theils von Kessel und theils von Steinhausen. Möchten die Sängervereine, welche die Sammlung noch nicht kennen, nicht säumen, dieselbe bei sich einzuführen. Manch' herrliche Blume und Blüthe werden sie in dem Strauße finden, den zumal ein auf diesem sehr erfahrner Meister ihnen wand. Heben wir nur die eine, die „Frühlingsfeier" von Steinhausen daraus hervor, wobei Ref. kein Wunsch blieb, als daß den „Brummstimmen" das Brummen benommen und ein Text unterlegt seyn möchte, in welchem Falle das schöne Tenorsolo ohne Zweifel einen noch ungleich höheren Effekt hervorbringen würde.

tsch.

Constanz bei Carl Hug: Leichte Vocalmesse für einstimmigen Chor, mit vierstimmigen Soli's abwechselnd und mit Orgel-Begleitung, componirt und ꝛc. Hrn. Dr. C. Zell, großh. bad. Oberstudienrathe ꝛc. gewidmet von Carl Leopold Böhm. Partitur. Pr. 40 kr.

Kleines, unscheinbares Heftchen, und doch so unendlich vielen Kunstwerth in Dir bergend! — Eine einstimmige Messe, einfach, ohne allen tonischen Prunk, da selbst die untermischten vierstimmigen Soli's nur in den einfachsten Harmonien und Schritten sich fortbewegen, und dennoch wie tief ergreifend, welche große Wahrheit in Deinen Klängen! — Man halte dies Wort nicht etwa für einen bloßen Ausspruch der Liebe, welche wir zu dem Werke aus irgend welchem Grunde hegen: wem je die Idee wahrhaft frommen Gesanges aufging und wessen Herz sich aufschloß für dessen Wirkung, wird uns beistimmen. Die Weisen nähern sich in ihren melodischen Wendungen den alten sog. Kirchen-Accenten, selbst die Soli's behalten diese Form als Grundcharakter bei: giebt es eine schönere Vermittlung wohl zwischen Religion und Musik in ihrer beiderseitigen Ausübung!? — Uns zu Theil verzichten wir ob solcher Wirkung gern auf jedes weitere Künstlerthum in der Kirchenmusik. Und welche Wirkung auch muß dieser einstimmige Gesang hervorbringen, wenn der Chor stark besetzt ist, was leicht geschehen kann, da auch das musikalisch weniger gebildete Individuum dazu ausreicht, und wenn mit sanften schönen Stimmen dann die Soli's in diesen einfach natürlichen Harmonien einfallen! — wenn der Organist versteht, durch das volle Werk jenen, und durch einige sanfte Stimmen diese zusammenzuhalten im festen Schritt! — Aber über diese Objektivität der Wirkung und Tendenz hinaus trägt subjektive auch das Werk einen Kunstwerth in sich, den wir höher anschlagen möchten, als alle Weisheit contrapunktischer Fügung, da für die Bestimmung unsrer Kunst nun einmal ein anderes, höheres Ziel als blos dieses aufgehen will. Wir meinen damit die Wahrheit des Ausdrucks. Welcher Kirchen-Componist kennt nicht die Schwierigkeit, dem Credo z. B. eine in solcher Hinsicht entsprechende Musik zu geben. Hier — meinen wir — ist es in den wenigen Tönen Hrn. Böhm gelungen, wie noch weniger. Da ist Glaubensfestigkeit, Ueberzeugung und Muth in dem

Bekenntnisse. Die Kirchen, welche reich sind an Chor und Capellen und gewöhnt an allen Glanz und Pomp des Ritus, werden vielleicht stolz über solche Composition hinwegsehen: nun so mögen die anderen desto freudiger darnach greifen, und das Herz dann entscheiden lassen, wer den bessern Theil erwählt. Wir meinen nämlich, daß auch der größte Künstler und eifrigste Kunstfreund, wenn er mit wahrhaft christlicher Gesinnung in die Kirche geht, den Musiker zu Hause läßt. Noch ein Communionlied für Sopran, Tenor und Baß, und ein vierstimmiges Grablied hat Hr. Böhm beigefügt. Das erste liegt etwas tief: vielleicht daß der Componist dabei Rücksicht auf die höhere Stimmung der älteren Orgeln nahm, und der Organist wird, wo diese nicht mehr vorhanden, leicht eine Transposition bewirken können. Schilling.

Leipzig bei Hofmeister (in Commission): Der Erlöser. Oratorium nach Worten der heiligen Schrift, componirt und in tiefster Ehrfurcht gewidmet Sr. M. dem Könige von Preußen Friedrich Wilhelm IV. von Eduard Sobolewski. Clavierauszug von Bertha Sobolewska, geb. Dorn. Pr. 1⅓ Rthlr. oder 2 fl. 42 kr. rhein.

Der Componist war von der Größe, wie von dem ganzen Wesen seiner Aufgabe durchdrungen: davon zeugt der fromm-ernste Sinn, das andachterfüllte Gemüth, das aus der dargebotenen Musik spricht, und das sie auf jedem Schritte fast nach Innen wie nach Außen unverkennbar leitet. Dieses Anerkenntniß muß selbst der flüchtigste Beschauer, der nur zu gern blos bei den Formen stehen bleibt und über diese hinaus selten einen Blick in das eigentliche Herz der Leistung zu werfen pflegt, dem Werke bereitwilligst zu Theil werden lassen. Indessen ob im Weitern auch demselben die Lösung der Aufgabe gelungen, glauben wir dennoch, nach Inhalt wie Form, in einigen Zweifel ziehen zu dürfen. Um beweislich mit dem Titel anzufangen, nennt der Hr. Verfasser das Oratorium „der Erlöser“; ohne Zweifel wird nach solcher Aufschrift Jeder die Geschichte unsers Herrn und Heilandes als Gegenstand der historisch-poetischen Darstellung erwarten, und namentlich jene Acte aus dem äußeren Leben desselben darin aufgenommen, wodurch eigentlich erst das Werk der Erlösung vollbracht, und wornach die Menschheit erst von der Bestimmung des Herrn überzeugt wurde, seine Vollendung erhielt; indessen von alle Diesem findet sich in dem Werke auch nicht eine Sylbe. Der Fehler fällt nicht etwa einem Dichter zur Last, sondern der Text ward vom Componisten nach Worten der heiligen Schrift zusammengestellt, und hier hätten ihm die drei ersten Evangelien Stoff genug und in Menge gegeben, das Rechte zu wählen. Das Oratorium zerfällt in vier Abtheilungen; die erste von denselben ist überschrieben „die Verkündigung“, und enthält auch Nichts als die Verheißung an Maria, daß erfüllet werden würde, was ihr gesagt von dem Herrn (nämlich daß sie einen Sohn gebären solle ꝛc.), und der gesegneten Mutter innige, fromme Freude darüber; und der zweite von denselben ist überschrieben „die heilige Nacht“, und enthält ebenfalls auch Nichts als die Geschichte der Erscheinung, welche den Hirten auf dem Felde vor Bethlehem ward, und worauf sie hinzogen in die Stadt und das Wort erfüllet fanden mit dem Kinde in der Krippe ꝛc. Von der dritten und vierten Abtheilung liegt uns die Musik nicht vor, doch ist auf dem Umschlage des Clavierauszugs jener beiden ersten Abtheilungen der Textesinhalt derselben angegeben worden, und darnach hat die dritte Abtheilung, überschrieben „Johannes der Täufer“, nichts als die Geschichte der Taufe Christi durch Johannes am Jordan, und die vierte Abtheilung (sonderbar genug in einem Oratorium „der Erlöser“) überschrieben „die Enthauptung Johannes“ (soll wohl heißen „des Johannes“ oder „Johannis“), nichts als die Geschichte der letzten Lebensmomente dieses Vorboten des Herrn zum Gegenstande. Wo also auch nur ein Wort von dem Werke der Erlösung oder was ein Recht zu dem gewählten großen Titel desselben gäbe? — Als eine oft wiederholte Weihnachts-Cantate etwa ließen sich die beiden ersten Abtheilungen betrachten, und die beiden letzten mögen auf gleiche Weise und um so mehr einer eigenen Bestimmung anheim fallen, als sie jedes nothwendigen Zusammenhangs mit den ersten beiden entbehren.

Doch ist damit — und Referent fühlt es wohl — nicht blos die Ungeeignetheit des gewählten Titels und diese allein, sondern — wenn der Ausdruck erlaubt ist — die Unwahrheit des ganzen Werks auch zugleich bewiesen. Ein Oratorium erfordert als geistliches Drama eben sowohl als die Oper vor allen Dingen eine gewisse Abrundung und Vollständigkeit seines Gegenstandes; ist dieser ein historischer, wie in der Regel, so müssen Anfang und Ende eben so bestimmt sich in einander fügen, als der Raum zwischen beiden keinerlei Unterbrechung duldet, durchaus erfüllt seyn muß von dem in sich selbst gewissermaßen bedingten nothwendigen Zusammenhange der Dinge und Personen. Solche Abrundung der Handlung zu einem für sich selbst der Betrachtung fähigen selbstständigen Ganzen, und solcher Zusammenhang ihrer einzelnen Theile und Verkettungen geht aber diesem Werke des Hrn. Sobolewski erwiesener Maaßen gänzlich ab, und mithin ist es auch kein Oratorium: eine Schlußfolgerung freilich, die, weil sie zu einer Auflösung des Werks in angesprochener Kunstform selbst gewissermaßen führt, jedem kritischen Rechte dann dasselbe eigentlich auch entrückt, und mit der Unwahrheit des Ganzen auch jedes Anhaltspunktes für die Prüfung der einzelnen Theile sich begiebt; doch wollen wir von solcher Strenge des Grundsatzes absehen, und immer auch die einzelnen Nummern wie die Composition als solche überhaupt einiger Beschauung aussetzen.

Wie einleitend bemerkt, ist die Grundfarbe des ganzen Gemäldes jene fromme, ernste, himmlisch heitere, welche auch allein nur als die ächt wahre dafür sich anerkennen läßt. Nach Außen hin mußte eine solche innere Färbung die größtmöglichste Reinheit des Satzes zur Folge haben, wenn einzelne kleine Vergehen dagegen als Perrate des überhaupt ziemlich nachlässig und trübselig ausgefallenen Druckes angesehen werden dürfen. Die Ouverture beginnt mit einem Grave D-dur C, geht dann in ein Minore Allegro ³/₂ über, das zuletzt aber majore schließt, und

trägt sonst nichts wesentlich Eigenthümliches an sich, das sie von den gangbaren Einleitungsformen unterschiede. Allein gleich die erste Gesangsnummer, wozu jene bekannten Verkündigungsworte „Gegrüßet seyst du Holdselige!“ gewählt wurden, hat der Verf. zu einem vierstimmigen Doppel-Canon geformt: warum, aus welchem Grunde und aus Veranlassung welcher Idee? läßt sich nicht absehen. Unbedingt doch muß die Gestalt einer Vokal-Composition sich einzig und unverrückt an Wesen und Idee, ja selbst an die äußere Darlegung des Textinhalts anschließen, sonst wird von vorn herein der Wahrheit des Ausdruckes alle Möglichkeit abgeschnitten; hier erscheint ein Engel, eine himmlische Stimme der Maria und sagt ihr, daß sie Gnade bei Gott gefunden habe: ich meine, daß ein Recitativ mit etwa untermischten Cantabile's weit geeigneter zu der musikalischen Fassung gewesen wäre, denn ein Doppel-Canon, für dessen formales Wesen schlechterdings sich auch nicht ein Anhaltspunkt finden läßt. Auf ein solch' Recitativ würde auch die Wirkung des folgenden Chors „O selig bist du ꝛc.“ mit seinen imitatorischen Engführungen eine ungleich größere gewesen seyn, obschon hier nicht minder noch in Erwägung zu ziehen seyn dürfte, einmal ob die Worte überhaupt zu einer Chor-Composition sich eignen, und dann ob überhaupt dieser Chorsatz in seiner jetzigen rhythmisch höchst linkischen Gestalt einer tiefern Wirkung fähig seyn kann. In Nr. 4 sind die Worte Maria's „Meine Seele erhebt den Herrn ꝛc.“ zu einer Arie (As-dur 2/4 Larghetto) gewählt worden. Nr. 5 schließt die erste Abtheilung mit Chor und Fuge (Es-dur 12/8-Takt), letztere von zwei Subjekten in entgegengesetzter Bewegung. Daß der Altschlüssel in der Tenorstimme hier einer von den mehrseitig vorkommenden Druckfehlern ist, bemerkt Jeder. Die zweite Abtheilung beginnt mit einem Doppelchore, Chor der Hirten und Hirtinnen, der uns indessen keine große Meinung von des Verfassers contrapunktischer Gewandtheit erwecken will, wie noch weniger von seiner Geschicklichkeit in charakteristischer Stimmführung. Die beiden Chöre möchten gern — man merkt es — selbstständig einander gegenüber treten, allein nur einen Schritt von der Stelle, und sie reichen in Einigkeit sich die Hände. Daher wohl das Steife und Ungelenke in ihrer Bewegung und das kalte Beharren auf einer Stelle. Des Engels auf dem Felde. „Fürchtet Euch nicht“ ꝛc. giebt Veranlassung zu einem kleinen hübschen Alt-Arioso (H-dur C), worauf ein Chor der Engel und der Hirten choraliter einfällt „Ehre sey Gott in der Höhe“ ꝛc., und dann der Hirtenchor allein canonisch in G-dur die Worte: „Laßt uns nun gehen gen Bethlehem und die Geschichte sehn“ ꝛc. in folgenden Motiven *allegretto* vorträgt:

u. s. w.

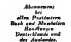
Das erste und einzige Recitativ, welche Form doch neben den Chören einen der ersten und wesentlichsten Plätze in der Oratorien-Musik einzunehmen pflegt und auch einzunehmen hat, bringt Nr. 10: „Und sie kamen eilend“. Wie es declamirt ist, mag der Sänger selbst entscheiden; nicht minder ob der darauf folgende „Arie“ überschriebene Satz alle Bedingungen solcher Kunstform erfüllt. Fällt bei dem Quartett Nr. 11 „der ist mein Hirte“ ꝛc. Jemand der eine oder andere jener lustigen Canons ein, wie „Froh zu seyn bedarf man wenig“ und dergl., so ist Referent gewiß nicht Schuld daran, um so weniger, als es auch wohl nicht zuerst durch ihn zu Tage kommt, welchen Antheil Grauns selig entschlafene Muse an dem letzten Schlußchore „Jauchzet ihr Himmel“ genommen haben dürfte, und als er es hiemit Jedem überläßt, das baldige Erscheinen der beiden letzten Abtheilungen des ganzen Oratoriums zu provoriren oder nicht, da es immerhin seyn kann, daß dem Einen oder Andern auch die fromme Miene und der schwarze Rock für ein andachterfülltes Herz genügt.

Schilling.

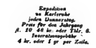
August Ferdinand Milster.

Unbestritten gebührt dem verdienten Dilettanten, der, obgleich eigentlich nur Musikfreund, dennoch sich namhafte und wesentliche Verdienste um die Cultur unsrer Kunst erwarb, ein ungleich höheres und größeres Recht noch auf Achtung und Dank, denn den eigentlichen Künstlern und Künstlerinnen von Beruf, da dort die Liebe schafft, hier immer nur die Pflicht, der Liebe Wirken aber immer das schönste ist. Auch in Ueberschrift Genannter, zur Zeit Professor der vierten oder obersten Gymnasialklasse, wie Bibliothekar zu Speyer, gehört zu dieser seltenen Classe von Kunstförderern und mag daher etwas Näheres über ihn hier stehen. Er ward geboren den 28. Dezember 1790 zu Neustadt-Eberswald in der Provinz Brandenburg von nicht unbemittelten Eltern (der Vater war Tuchfabrikant), wurde vom achten Lebensjahre an in dem Clavierspiel von dem reformirten Cantor Mayer, später und zwar weit gründlicher von dem lutherischen Conrektor und Organisten König unterrichtet. Letzterer gab ihm auch Unterricht im Violinspiel. Im 12. Jahre versuchte der Lehrer, ihn zur Aushülfe auf der Orgel zu verwenden, das ihm auch so gut glückte, daß der Schüler in den Jahren 1803 und 1804 manchen Sonntag des Nachmittags allein fungiren konnte. Von Michaelis 1804 an besuchte Milster das Berlinisch-Cölnische Gymnasium zum grauen Kloster und erhielt bald, in verschiedene Familien eingeführt, mannigfache Aufforderung, sich in der Musik, namentlich auf dem bei König (der inzwischen Organist in Berlin geworden war) nach dem Lehrbuche von Türk gut gelegtem Grunde, im Theoretischen zu vervollkommnen. Die größte Aufforderung aber dazu war die, daß er, nachdem seine Eltern im J. 1807 gestorben und in jenen Kriegsjahren der größte Theil des Vermögens derselben verloren gegangen war, genöthigt wurde, seinen Unterhalt meist durch Privatunterricht zu erwerben, denn auch das Unterrichtgeben im Clavierspielen, wie das Begleiten zum Gesange in mehren Privatzirkeln gaben ihm monatlich eine bedeutende Zubuße. Im Jahre 1809 jedoch Mitglied der Streiti'schen Communität jenes Gymnasiums geworden, ließ ihn diesen Unterricht aufgeben, zumal da

seine Liebe zur Musik eine gediegenere Nahrung in dem Umgange des damaligen Callaborators Ritschl (jetzigen protestantischen Bischafs van Pammern) fand, der in jener Zeit als der Erste den Gesangunterricht am Gymnasium als einen Lehrgegenstand einführte, und Milster ihm dabei durch die Varübung der einzelnen Stimmen behülflich seyn durfte. Sein Fleiß wurde ihm durch mehrere Prämien und Unterstützungen von Seiten des Persanals belahnt; die größte Belohnung aber fand er darin, als er auf Empfehlung Ritschls Mitglied der Singakademie unter Zelter wurde und hierdurch mit den ausgezeichnetsten Männern in Berührung kam und die hochherrlichsten Tanstücke kennen lernte. Bald war er in viele Familien eingeführt und darin freundlichst aufgenammen, zumal in der Familie des damaligen Kammermusikus Abraham Schneider. Die Uebungen, Cancerte, ja Aufführungen von Opern (theils als Cancert, theils mit Handlung) in Schneiders schönem Gartensaal, wo auch der edle Fürst van Radziwil thätigen Antheil nahm und seine Campasitionen aus Faust zuerst zu Gehör kamen, werden ihm stets unvergeßlich bleiben! — Eine größere Fertigkeit auf dem Pianoforte sich anzueignen und tiefer in das Thearetische einzudringen, dazu gab ihm das erste Universitätsjahr Zeit. Mit Berger, Berndt, Emil Fischer und Andern wurde eifrigst fartstudirt und Manches im jugendlichen Muthe rompanirt, das leider in den Kriegsjahren 1813 — 16, in denen Milster theils als freiwilliger Jäger, theils als Lieutenant des 13. preuß. Linien-Infanterie-Regiments kämpfte, mit allen andern Papiern verloren gegangen ist, ein Verlust, der heute noch von ihm schmerzlich bedauert wird. Erst die Garnisan zu Mainz 1814 — 15 erlaubte wieder in der Musik thätig zu seyn, in welcher Zeit manches Lied gesungen wurde, das sich Beifall verschaffte. — Milster schied aus dem Militäe im Mai 1816 zu Königsberg, ging zu seinem lieben Mainz zurück, privatisirte dort bis zum Herbste, wo er in Speier seinen Wohnsitz nahm und daselbst am 18. Oct. 1817 als Gymnasialprafessar eine Anstellung erhielt, auch mit dem Indigenat von Seiner Majestät dem Könige beschenkt wurde. Seit jener Zeit wirkte er eifrigst für die Hebung und Beförderung seines Steckenpferdes, der Musik, in seinem Kreise nach Vermögen und sa viel die Berufsarbeiten es zuließen. Neben dem Herrn Bayé dirigirte er in dem gestifteten Musikvereine namentlich die Gesangstücke, bildete bei sich einen Privatcirkel, in welchem gelungene Aufführungen der Mazartschen Opern am Clavier die Mitglieder erfreuten, und half sanst, wie er kannte, zumal in dem neu entstandenen Liederkranze, theils als Dirigent, theils als Clavierspieler, theils als Campanist van mehreren vierstimmigen Gesängen. — Im Jahre 1824 sollte nach den Beschlüssen der pratestantischen General-Synode ein Choralbuch herausgegeben werden, das die in das neue Gesangbuch aufgenammenen und bereits mit Noten aufgestellten Meladien vierstimmig und zwar für den Chorgesang ausgesetzt enthalten sollte. Wie für die Anordnung der Meladien, sa hatte sich auch für das Choralbuch ein Camité gebildet, das in jenem Jahre seine Arbeit dem Consistorio vorlegte. Wohl darf man sagen zum Glück gelangte diese Arbeit zufällig in die Hände Milster's, der leicht ihren Unwerth in den vielen Verstößen der gröbsten Art gegen den guten Satz darthat und auf ergangene Aufforderung auch schriftlich dies kund gab. Seine Bemerkungen wurden sehr bewährten Auctoritäten mitgetheilt und erhielten umfassende Billigung. Als ihn nun das Königl. Cansistarium anging, selbst sich der Ausarbeitung eines solchen Choralbuchs zu unterziehen, schreckte er vor einer solchen Arbeit zurück, verstand sich hernach aber insofern dazu, als ihm erlaubt wäre, das Werk auf die Weise zu Stande zu bringen, daß er das nach seiner Meinung Gelungenste der bewährtesten Meister — etwa wie noch neulich Punschel gearbeitet — zusammenstelle, und nur die der Pfalz eigenthümlichen Melodien selbstständig bearbeite. Hieraus ging im Juni 1824 das „Charalbuch zu dem Gesangbuche für pratestantisch-evangelische Christen, vierstimmig ausgesetzt. Speier im Verlage der Pfarr-Wittwenkassen“ hervor, welches das Nähere in der Varrede enthält, der sich auch Milster mit Andeutung seines Namens unterzeichnete. Er mußte bei dieser Arbeit bedauern, an den Melodieen selbst Nichts mehr ändern zu können, da sie nun einmal so im Gesangbuche aufgenommen waren. Zur Freude aber mußte es ihm wahl gereichen, aus der Pfalz, wie aus dem angränzenden Oldenburgischen und Hamburgischen mancherlei Beweise der Anerkennung seiner Arbeit von sehr einsichtsvallen Organisten und Musikern zu erhalten; Beweise, die ihm auch in diesem Jahre (1841) wurden, als eine neue Auflage des Charalbuchs nöthig geworden war und das K. Cansistarium aus nicht angegebenen Gründen (im Publikum glaubt man, weil Milster nicht den rechten jetzigen Glauben habe) ihn nicht beachtete, seine vorgemerkten Verbesserungen nicht benutzen wollte. — Nachdem im Jahre 1827 durch die Bemühungen des damaligen Land-Cammissärs von Homburg, Siebenpfeiffer, und das des edlen General-Staatsprocuratars von Wöldernderf der Rheinbaierische Gesammt-Musikverein zu Stande gekommen war, wurde er dem Dirigenten Herrn v. Wöldernderf zum Subdirigenten erwählt, als welcher er varzüglich für die Einübung des Chors, überhaupt der Gesangspartheien zu sorgen hatte. Die Aufführung von Haydn's Schöpfung am 23. Sept. 1827 in Kaiserslautern konnte eine gelungene heißen. Leider verlar der Verein durch den Tad des Freiherrn von Wöldernderf sehr bald seine einsichtsvalle Leitung, und Milster wurde durch die Generalversammlung zu Neustadt am 20. Jan. 1828 zum Dirigenten des Gesammtmusikvereins des Kreises erwählt. Mit welchen Gefühlen er dies ehrenvolle Amt antrat, davon zeugt das Generale vom 4. Febr. 1828; in welchem Geiste aber und mit welchem Erfolge er das Ganze und die einzelnen Concerte insbesandere leitete, davan zeugten die Aufführungen des Messias am 1. Juni 1828 zu Neustadt an der Hardt, des Christus am Oelberg van Beethaven, Frühling und Sommer aus Haydn's Jahreszeiten am 12. Juni 1829 zu Zweibrücken, und die des Weltgerichts von Schneider am 6. Juni 1830 zu Speier. Die größte Belohnung für die wirklich außerordentlichen Anstrengungen, die diese Aufführungen erheischten, war ihm immer das Vertrauen gewesen, das


Abonnement
bei
allen Postämtern
Buch und Musikalien
Handlungen
Deutschlands und
des Auslandes.

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.


Expedition
zu Karlsruhe
jeden Donnerstag.
Preis für den Jahrgang
fl. 10 48 kr. oder Thlr. 6.
Insertionsgebühr
4 kr. oder 1 gr per Zeile.

Dritter Jahrgang. **Nr. 35.** 2. September 1841.

Instruction

über die Ertheilung des Gesangunterrichts an den Gelehrten- und Bürgerschulen im Großherzogthum Baden.

Vorwort der Redaktion. Mehr als je wiederholen sich neuerdings, und nicht mit Unrecht, die Klagen über die geringe Aufmerksamkeit, welche von Seiten der oberen Behörden dem Musik- und insbesondere Gesangsunterrichte in den niederen wie höheren Schulanstalten gewidmet zu werden pflegt. Ja so weit ist man bereits darin gegangen, daß man alles Unheil, welches in der Cultur aus der allgemeineren Verflachung des Kunstsinnes und der Kunstbildung zu entstehen vermag, geradezu auf Rechnung der höchsten und höheren Unterrichtsdirectionen schreibt. Wir wollen so wenig ein Recht als ein Unrecht davon aufsuchen, aber durch Mittheilung folgender, im vergangenen Jahre erlassener und auf reiflicher Prüfung beruhender Instruction möchten wir gerne ein Beispiel aufstellen, wie wenigstens heute nicht überall mehr solcher Vorwurf mit gleichem Rechte gemacht werden darf, und wie unsere Regierungen allerdings schon anfangen, die Wahrheit des oft Erinnerten zu begreifen und derselben nachzukommen dann auch nicht säumen. Jeder Anfang natürlich kann noch nicht mehr als blos die Möglichkeit der Vollendung in sich tragen, aber wo diese Möglichkeit nur erst vorhanden, führt die Nothwendigkeit von selbst zum Schluß. Theilen wir also die Instruction wörtlich mit, wie sie in der allgemeinen großh. Gesetzsammlung öffentlich publicirt, und durch einzelne Abdrücke dann auch den betreffenden Schulstellen mitgetheilt wurde.

„Der Gesangunterricht an unsern Lehranstalten hat 1) einen technischen, 2) einen sittlichen und 3) einen kirchlichen Zweck.

Vermöge des technischen Zweckes soll ein gewisser Grad von Kenntniß und Fertigkeit in der Musik von den Schülern erreicht werden, welcher §. 16 des Lehrplanes für Gelehrtenschulen und §. 13 des Lehrplanes für höhere Bürgerschulen angegeben ist. Das hier vorgesteckte Ziel kann nicht darin bestehen, Kunst- oder Solosänger zu bilden; es soll vielmehr den Schülern nur diejenige Kenntniß und Fertigkeit mitgetheilt werden, welche zur Ausführung eines reinen und ausdrucksvollen Chorgesanges nöthig ist.

Diese technische Fertigkeit ist aber selbst nur Mittel zur Erreichung des sittlichen Zweckes. Vermöge dessen soll nicht blos der ästhetische Sinn gebildet und ein guter Geschmack erworben werden, sondern der Gesang soll sowohl durch die gewählten Texte, als durch den Charakter der gewählten Compositionen, vermittelst einer, längere Zeit fortgesetzten, in demselben Geiste gehaltenen Einwirkung auf die Zöglinge, der Seele und dem Gemüthe die rechte Stimmung und eine edle Erhebung geben und dadurch zur Bildung ihres Willens und Charakters beizutragen suchen.

Wie schon durch diese eben angedeutete Behandlung des Gesanges zugleich auch auf das religiöse Gefühl im Allgemeinen eingewirkt werden kann, so soll dieser Unterricht zugleich an den kirchlichen Cultus sich anschließen und sowohl die Schüler zur gehörigen Theilnahme an dem Kirchengesange befähigen, als auch zur Verbesserung des Kirchengesanges selbst beitragen.

Von diesen Gesichtspunkten ausgehend, wird zum Vollzug der §§. 16 und 31 des Lehrplanes für Gelehrtenschulen und §. 13 des Lehrplanes für höhere Bürgerschulen Folgendes verordnet:

§. 1. Die nach §. 31 des Lehrplanes zulässige Befreiung der Schüler von dem Gesangunterricht wird nur auf ein von Seiten der Eltern oder Fürsorger schriftlich oder von ihnen selbst mündlich erklärtes Verlangen von der Direction der Anstalt ausgesprochen.

Es ist von den Directionen und Lehrerconferenzen dahin zu wirken, daß, mit Ausnahme derjenigen Schüler, welche wegen Mangels des Stimmorganes oder des Gehöres dazu untauglich sind, die Theilnahme an dem Gesangunterricht möglichst allgemein sey.

§. 2. Der Gesangunterricht ist nach folgenden Stufen durchzunehmen:

1ste Stufe.

a) Anleitung zur Bildung eines reinen, vollen und klangreichen Tones (Anweisung zur richtigen Stellung des Körpers, Haltung des Kopfes, Oeffnung des Mundes u. s. w.).
b) Singen des ersten Tones (c) in 4-, 2-, 3- und 6theiliger Zeit. Zeichen für den Ton und die Zeiten. Handbewegung bei den verschiedenen Zeiten.
c) Fortschreiten zum 2ten, 3ten und 4ten Ton oder Bildung des 1sten Tetrachords. Zeichen für diese Töne.

Unterricht im Gesange (Breslau 1836. Preis 36 kr.) benutzt werden.

Von Sammlungen von Uebungsstücken und Gesängen sind folgende zu gebrauchen:

Schärtlich, Uebungstücke. Potsdum bei Riegel. 2. Auflage. 1837. 1stes und 2tes Heft. Preis pr. Heft 27 kr. bei Parthien von 25 Exempl. pr. Heft 24 kr. und von 50 Exempl. pr. Heft 20 kr. (Zum Gebrauch der Schüler der untersten Gesangsklasse.)

L. Erk, Sammlung 1-, 2-, 3- und 4stimmiger Schul-Lieder. 4 Hefte. Essen, bei Bädecker, 1833. Preis 36 kr. pr. Heft.

Abela, Sammlung 2-, 3- und 4stimmiger Lieder. 1stes und 2tes Heft, 3te Auflage. Leipzig, 1837. Preis der beiden Hefte, die auch einzeln zu haben sind, 1 fl. 30 kr.

Die der Elementargesanglehre von Stemmler, Karlsruhe 1834, beigefügte Sammlung von Schul-Liedern. Preis 48 kr.

J. und A. Gersbach, Singvögelein. Karlsruhe bei G. Braun. Preis cart. 36 kr. und bei Abnahme von 10 Exempl. das 11te gratis.

J. Gersbach, Wandervögelein. Frankfart 1833. Preis 1 fl. 12 kr.

Schach, Dreistimmige Kinderlieder. St. Gallen bei Schridt, in 5 Heften.

Strebel, Liederlust für die männliche Jugend. Stuttgart, 1839. Preis 1 fl. 45 kr.

Drös, Sammlung mehrstimmiger Gesänge für höhere Unterrichtsanstalten. Weilburg, 1832. 3 Hfte. 6 fl. 36 kr.

Classische Chorgesänge, gesammelt von Nägeli. Zürich bei Nägeli. Preis 2 Thlr. 24 gr.

Laner, Vierstimmige Chorlieder und Chorgesänge. Basel, bei dem Componisten und bei Schweighäuser in Commission. 1837. Preis 1 fl. 4 kr., in Parthien mit bedeutendem Rabatt.

Außerdem sollen die Gymnasien und Lyceen einige der Oratorien von Händel, wenigstens dessen Messias im Klavierauszug besitzen, um ausgewählte Chöre daraus von der obersten Singklasse einüben zu lassen.

Zu dem Zwecke des Cultus sind bei dem Unterrichte und bei dem Gottesdienst selbst zu benützen und zu diesem Behuf auf Kosten der Anstalt anzuschaffen:

I. An den katholischen Lehranstalten:

1) Cantica sacra in usum studiosae juventutis. Edidit *Hauber*; cantui chorali accommodavit Caspar *Ett*, Monachii, 1834. 20 kr. (zugleich von jedem Schüler anzuschaffen).
2) Lump, Der Choralgesang nach dem Cultus der katholischen Kirche. Freiburg bei Herder, 1837.
3) Müller, Leitfaden beim Gesangunterricht, für Schüler der Gymaasien nebst dreißig musikalischen Beilagen zum Schul- und Kirchengebrauch. Conitz in Westpreußen. Im Selbstverlag des Verfassers. 1825. 4. Preis 50 kr.
4) Bach und Henckel, Christliche Lieder für katholische Gymnasien. Hannover 1838. 8. Preis 36 kr.

Außer dem kirchlichen Choralgesang mit lateinischem Texte sind abwechselnd auch die deutschen Kirchengesänge des Gebet- und Gesangbuches der Diöcese Freiburg (Karlsruhe bei Müller, 1839), so wie geeignete deutsche Meßgesänge, namentlich von Michael Haydn (deutsches Hochamt für vier Singstimmen mit Orgelbegleitung. Wien, bei Haslinger. 48 kr) einzuüben.

Die Responsorien, so wie die einfacheren und leichteren Choräle und Meßgesänge, sind von sämmtlichen Schülern zu singen und es ist überhaupt auf eine zweckmäßige Abwechselung zwischen dem Gesange des Sängerchors und dem Gesange der sämmtlichen Schüler zu sehen.

II. Für die evangelischen Lehranstalten:

Badisches Choralbuch für die evangelisch-protestantische Kirche im Großherzogthum Baden. Karlsruhe bei Groos. Preis 2 fl. 42 kr.

Kocher, Stimmen aus dem Reiche Gottes. Stuttgart, 1837. Preis 3 fl. 30 kr.

Nägeli, Chorlieder für Schule und Kirche. 7 Hefte. Jedes Heft 8 gr. (Mit Auswahl.)

An der Einübung der Kirchengesänge haben nur die Schüler der betreffenden Confession Theil zu nehmen.

Die Directionen der Lehranstalten haben dafür zu sorgen, daß je nach den disponiblen Mitteln und den aus diesem Verzeichnisse schon vorhandenen Sammlungen, die hier aufgezählten Werke auf einmal oder nach und nach bei den jährlichen Anschaffungen für die betreffende Anstalt und aus deren Mitteln für den Gesangunterricht angeschafft und die einzelnen Stimmen daraus auf die wohlfeilste und zweckmäßigste Weise ausgeschrieben werden.

§. 6. In jeder Klasse, wo Gesangunterricht ertheilt wird, ist eine Notentafel (schwarz mit rothen Linien) aufzuhängen. Außerdem bedarf der Lehrer zur Einübung oder Begleitung der Musikstücke eines musikalischen Instrumentes, welches in den untern Klassen eine Violine oder Clavier, in den beiden obern jedenfalls ein Clavier oder bei sehr zahlreichem Chor ein Flügel, und für Choräle eine Schulorgel seyn muß.

Die Directionen haben darauf zu sehen, daß diese, je nach den Verhältnissen der Lehranstalten nöthigen Requisiten vorhanden seyen, und, wo sie fehlen, Anzeige davon und die geeigneten Anträge bei der Behörde zu machen.

Karlsruhe, den 30. December 1839.

Großherzoglicher Oberstudienrath.

Beck.

vdt. Bock.

Correspondenz.

München am 18. August 1844.

(Reise von Stuttgart über Augsburg nach München.)

So wäre ich denn glücklich angekommen in der Stadt, nach welcher Jahre lang schon mein Verlangen stand, und die mit eben so energischem Willen als Ausdauer und kräftigen Mitteln heranstrebt, ein deutsches Rom zu werden. Ich sage „Rom", und in der That waren die acht Tage, welche ich bereits hier weile, noch nicht lange genug, aus der Oberflächlichkeit der Beschauung herauszutreten und ein treueres, deutlicheres Bild zu gewinnen

von selbst nur dem speciell künstlerischen Treiben, so waren sie hinreichend doch, den Totaleindruck zu rechtfertigen, den so zu sagen gleich beim ersten Schritte in die Stadt dieses mit einer Allgewalt auf mich machte, wie seit dem Jahre 1827, wo mein eigenes Auge aufschauen sollte zu den Zinnen des Vaticans und wo die mächtigen Chöre eines St. Peter mich umfaßten, mir nie wieder geworden. — Sie wissen, mit welchen Gefühlen ich den Rhein hinauf, den ich bei Cöln in einem Fluge über Berlin, Leipzig ꝛc. erreicht hatte, bei Ihnen in Stuttgart eintraf. Der kritische Blick des deutschen Nordens, der auf jedem Schritte mich, seit ich das überall musicirende und blos schöpferisch thätige Böhmen verlassen, mit einer gewissen Selbstgefälligkeit und Bedächtigkeit anzulächeln schien, daß nicht selten eine eisige Kälte meine künstlerische Seele überfiel, hatte eine eigenthümliche Sehnsucht nach der Behaglichkeit in mir rege gemacht, von der man in der Regel als in Ihrem Süden zu Hause so viel Rühmens hat. Nicht auch daß ich getäuscht worden wäre, und wollten mir auch von der Harmonie künstlerischen Zusammenlebens, die ich einzig als die ergiebige und wirklich fruchtbare Quelle wahrhaft großen Wirkens und großen Schaffens in unserm Bereiche anzuerkennen vermag, nicht solche und so viel Beweise werden, als ich hoffte, so scheint mir der Gegensatz doch auch nicht so grell, mit so wenig vermittelnden Momenten hervorzutreten, als dies über Frankfurt und weiter hinauf schon so offenbar, ja ohne Hehl und Schonung der Fall ist. Indessen wollte ich davon schweigen, und lediglich Ihnen die Schicksale mittheilen, durch welche meine Wanderung von Ihnen aus bis hieher an Interesse verlieren oder gewinnen sollte.

Gestehe ich, daß ganz aus den Händen der Intrigue die schöne Kunst auch bei Ihnen sich noch nicht gewunden hat, so verzeihen Sie das Bekenntniß, das die Aufrichtigkeit Ihnen schuldig zu seyn gebietet. Stuttgart ist zu groß, um klein zu heißen, und doch auch wieder zu klein, um ein eigentlich großes Leben in sich zu tragen: was aus solchem Kampfe der Elemente des öffentlichen Lebens, aus dem stets nur der Schein mit mehr oder weniger Wahrheit als letzter Preis hervorgeht, für die Kunst selbst erwächst, steht zu ermessen in Ihrer Kraft mehr noch als in der meinigen. Die zweimonatliche Vacanz von Theater und Capelle, in deren Zeit leider die Tage meiner Gegenwart dort fallen sollten, verhinderten, eine nähere Bekanntschaft mit dem eigentlichen Körper Ihres Orchesters und Ihrer Kunstkräfte überhaupt zu gewinnen; aber mit mehreren einzelnen Gliedern desselben doch sollte ich desto vertrauter gewissermaßen werden, und Sie selbst wissen, wie nur zu gern der Trieb der Erkenntniß in Ermangelung genügenderen Schlüssels das ex unguis leonem ergreift. Sie selbst gaben mir Gelegenheit zu solcher Bekanntschaft, und die Achtung, mit welcher ich in dem Augenblicke mag erfüllt geschienen haben, war in der That auch nicht etwa die bloße Pflicht, welche Lebensart und guter Ton dem Fremden gebietet. Unter Ihren Künstlern, wie Kunstfreunden und Kunstverständigen besitzen Sie in Wahrheit eine reiche Zahl tüchtiger, Achtung gebietender Kräfte. Ich vergesse das Quartett nicht und werde es nie vergessen, welches ich in Ihrem Hause hörte. Solche Vollendung zeugt von wahrhaft künstlerischer Durchbildung, von Studium, von innerer und äußerer, im gemeinsamen Wirken erstarkter Kraft. Nicht leicht — fürchte ich — wird ein Aehnliches, und in dieser verdoppelten Besetzung zwar, mir begegnen. Aber erlauben Sie, daß ich den Herren meinen besondern Dank dafür auch auf ihrem Zimmer darbringe. Das Einzige, was hier mir auffiel und zu bewundern übrig blieb, war die wahrhaft seltene Einstimmigkeit in der Achtung, ja Ehrfurcht vor dem Director, Lindpaintner, und hätte ich in jedem andern Falle die Abwesenheit dieses Mannes verschmerzen können, so mußte diese Thatsache mein Bedauern, seine Bekanntschaft nicht machen zu können, verdoppeln und erhalten, um so mehr als ich kühn genug bin, eben darin gern eine Bürgschaft für die Wahrheit des Großen zu finden, welches anderer Seits von Ihrer Capelle so häufig gerühmt wird, denn eben hier auch nur, in solcher gemeinsamer aufrichtiger Achtung vor dem, welcher die Seele, das Herz, der belebende Pulsschlag des Gesammtkörpers seyn soll, ist die Quelle, das Mittel wahrhafter Vollendung gemeinschaftlichen Wirkens. Weiter indessen mag die Erfahrung blos mir, der sie machte, angehören. Nicht genug doch ist es an jener Achtung: auch die Anerkennung unter sich darf nicht fehlen, und fast meine ich, daß in dieser Beziehung Ihr liebes Stuttgart ebenfalls nicht ganz verschont geblieben ist von der Krankheit, deren Fiberfrost — wie gesagt — in so flugschneller Eile mich fast den ganzen deutschen Norden hindurch bis zu dem grünen Saum des ehrwürdigen Rheins trug, und welche bis zu der Behaglichkeit, die ich den Hintergrund aller ächt künstlerischen großen Gebilde nennen möchte, immer noch einen bedeutenden Zeitraum der Genesung erfordert. Auch Molique sprach ich noch einmal. Mein Gott! wie hat dieser Mann, den ich vor vier Jahren zuerst kennen lernte, sich geändert! — Alles was ihn damals mir so lieb und werth machte . . . .

. . . . *).

Wir hatten Ursache, die schöne, treffliche Arbeit seiner Concertsätze damals zu bewundern, da in der That ein höchst erfreulicher Gegensatz gegen manche Gedankenlosigkeit der Neuzeit sich darin aussprach, aber unter dieser Bewunderung scheint er selbst auch gewissermaßen erdrückt worden seyn, indem ihr Objekt nun als Princip sich ihm aufdrang. Er hatte die Gefälligkeit, mir einige seiner neuesten Quartett-Compositionen mitzutheilen: alle Kunst ist ihm in der Arbeit aufgegangen, und die Arbeit das Gewicht, mit welchem er wiegt. Ehren wir das, aber lieben können wir es nicht, und die Welt darf klagen wie über den Stubengelehrten, der mit allem Wissen ihr nichts nützt.

Uebrigens will ich nicht glauben, daß ich mit alle Diesem das innerste Gepräge Ihres eigentlichen öffentlichen Kunstlebens selbst auch erfaßt hätte. Dafür nehme

---

*) Keine Censur-, sondern eine bescheidene Redaktionslücke.
Anm. d. Red.

ich einen schicklichern Maaßstab aus der besseren Dilettantenwelt oder dem Kreise consumirender Kunstverständiger, und der jugendlich alte, treffliche **Bührlen** leiht willig dazu sein freundliches Bild. Protestiren Sie, wenn ich einen Fehlgriff thue, aber so, in dieser verständigen Gutmüthigkeit und gutmüthigen Verständigkeit, in dieser Liebe für das Schöne und anspruchslosen Entbrennung für das Wahre, in dieser Offenheit des Wissens und Rückhaltung der Empfindung, in dieser Freiheit des Nehmens und Aufrichtigkeit des Gebens, denke ich mir unsere Welt, daß sie seyn muß, wenn der ewige Saamen in ihr gedeihen und endlich zur Reife gelangen soll; und lassen Sie mir die Freude, daß die Wahl der Repräsentation keine unrichtige war, so muß es sich dennoch recht schön bei Ihnen leben, und müssen die kleinen Dissonanzen unter den Künstlern für sich gleichwohl zuletzt sich auflösen in der großen mächtigen Consonanz der öffentlichen Gesellschaft. Eine Gewähr ganz eigenthümlicher Art sollte ich dafür nach meiner Abreise im Postwagen nach Augsburg noch gewinnen. Ein besonderes Geschick führte mich mitten zwischen die französischen Publicisten **Emil Girardin** und **Debrauz** zu sitzen. Gegenüber deren Freund **Blanqui** und zwei Stuttgarter, welche Kaufleute zu seyn schienen. In jener politischen Klemme und dieser merkantilischen Aussicht gab ich jedes Wort über Kunst, und also jedes innigere Interesse der Unterhaltung für mich verloren; aber siehe! kaum hatte der Postillon sein pflichtschuldiges Liedchen geblasen, als die paar Worte über die mehr oder mindere Reinheit seiner Töne auch der Anfang einer langen und breiten interessanten Unterhaltung wurden, bei welcher ich dann namentlich in dem einen der Stuttgarter Gefährten einen wirklich sehr achtungswerthen, gut gebildeten Kunstfreund entdeckte. Sie kennen das „freilich, das müssen Sie besser verstehen", oder umgekehrt das „es gefällt einmal und also", was unsere Dilettanten jeden Augenblick im Munde führen, wenn sie mit einem Manne vom Fach im Kunstgespräche sich begegnen; aber von all' solcher Oberflächlichkeit war bei Jenem auch nicht eine Spur, im Gegentheil sprach er eben so bescheiden als verständig über wahrlich unsere heiligsten und innersten Interessen, und wenn ich absichtlich bisweilen gegen meine Ueberzeugung Dies oder Jenes ihm entgegen zu halten mich erlaubte, waren die Gründe, welche er für seine Ansichten entwickelte, in Wahrheit nicht selten aus dem Munde eines Dilettanten überraschend. Eine ganze Stuttgarter Musikgeschichte entwickelte sich nach wenigen speciellen Erkundigungen da; ich erfuhr, wie kein Haus fast mehr existire, wo man neben dem einen oder andern sonstigen Instrumente nicht zwei bis drei Claviere fände; hörte viel Schönes von den mancherlei kleineren und größeren Musikzirkeln unter der Leitung einer **Zumsteeg** rc., von dem Kirchengesangvereine unter **Kocher**, Ihren Quartettabenden und allen dergleichen Dingen, die endlich dann dem zugleich ziemlich beredten Manne als die glückliche Ursache auch erschienen, warum die öffentlichen Häuser jetzt bei Weitem nicht mehr so stark besucht zu werden pflegten als ehedem, indem dort ein innigeres, freundlicheres Band noch sich um die Gesellschaft schlinge denn hier. Verschweige ich übrigens das Compliment auch nicht, das, Freund! der Erzähler Ihrer eigenen Person auch machte, indem er theuer versicherte, daß hauptsächlich seit Ihrer Gegenwart dies Alles so sich gestaltet habe, indem in dem Institute, das Sie früher geleitet, manch' achtbares Talent erwacht, und durch die Oeffentlichkeit, welche dasselbe erhalten, die Nacheiferung im Allgemeinen auf keine geringe Weise angeregt worden sey. Und als endlich er auf das Institut der Capelle und Oper zu reden kam, — sehen Sie, da hatte und erhielt ich den besten und vollständigsten Commentar zu meinem Glauben. Keine treffendere Charakteristik hätte irgend Jemand liefern können, als womit hier all' die Namen der wackeren Künstler **Neukirchner**, **Barnbeck**, **Reinhardt**, **Poch**, **Schnuke** u. s. w., welche ich kennen gelernt hatte, begleitet wurden, und kein glänzenderes Lob hätte wahrlich die Capelle selbst sich ertheilen können, als geschah, wie das Gespräch auf ihre Leistungen im Ganzen wie im Einzelnen führte; „aber gleichwohl — fuhr der mir immer werther gewordene Gesellschafter fort — scheint die Capelle, überhaupt unsere Künstlerwelt ihren Standpunkt gegenüber von unserm Publikum zu verkennen. Ich meine nicht — war seine Rede — daß der Künstler im Publikum leben und mit ihm warm werden soll, sondern er muß das Publikum an und in sich erwärmen lassen. Zum Herabsteigen ist immer Zeit, aber warum Dem den Weg zum Aufwärts dadurch hemmen, der offenbar aufwärts strebt? — Der Grund davon aber liegt einzig darin, daß Niemand von den Künstlern sich als ein bloßes Glied des Ganzen betrachten will, sondern Jeder sich nur für sich anschaut. Dieser Egoismus in Ansicht, Denkungsart und Manier muß dann und hat auch schon nothwendig zu manchen Reibungen geführt, welche auf Institut und Publikum nicht ohne den nachtheiligsten Einfluß seyn und bleiben konnten. Nicht wundern sollte es mich, wenn nach und nach unser Publikum sich ganz und gar von den eigentlichen öffentlichen Kunstinstituten los sagt und sein eigenes musikalisches Interesse und Leben gleichsam in und unter sich entwickelt und bildet. Dann wird es sich auch bald zeigen, auf welche Seite sich die noch wenigen vorhandenen vermittelnden Einzelnheiten schlagen." Hier kam es abermals zu einigen Personalschilderungen, die ich aber übergehen muß, da ich die Namen vergessen, und die Nacht mir nicht gestattete, solche in mein Tagebuch einzutragen. Von den Franzosen nahm nur **Debrauz** Antheil an dieser Unterhaltung, aber ob das Feuilleton der „Presse" uns Alles wieder erzählt, was er hier erfahren, steht dahin. „Auch in Frankreich beginnen jetzt immer mehr solcher Musik- und Gesangsvereine sich zu constituiren." — „„Wir wollen uns freuen darüber — war die Antwort — aber so weit ich Frankreich kenne, das ich nach allen 32 Winden durchreiste, wird dort niemals die Musik werden, was sie in Deutschland ist, ein Herzensband der Gesellschaft. Dazu fehlt es an Einem, dem regeren Gemüthsleben, das allein der Musik Anfang und Ende ist. Nur dienen irgend einem außerhalb solchem liegenden Interesse kann in Frankreich die Musik, von der Gefallsucht an bis zur lautesten politischen Leidenschaft."" — „Sie mögen

Recht haben, aber in solchem Dienste eben kann und soll ja auch die Musik ihre eigentlichste Bestimmung finden." — „„Das hieße ungefähr so viel als: die Musik darf sich ihres ethischen Princips entschlagen, und dann, meine ich, hört die Musik doch wohl auf, eine schöne Kunst zu seyn. Sagen Sie mir den Grund, warum Sie z. B. in ganz Frankreich nicht eine einzige gute Kirchenmusik finden? — Ich will Ihnen zuvorkommen: weil sich die Musik in Wahrheit dort jenes Princips eben so wohl entschlagen hat als jetzt in Italien."" — „Sie urtheilen zu streng, wir haben in Paris — — —" — „„Paris! — fällt der deutsche Gegner ein, der etwas warm geworden war — „„da ist das Thor von Augsburg, wir sind in Baiern, in einer protestantisch-katholischen Provinzstadt, es ist Sonntag, haben Sie die Gefälligkeit, und besuchen Sie mit mir nach dem Frühstück ein paar Kirchen der beiden Confessionen, und führen wir dann unsern Streit unmittelbar vor dem Richterstuhle der That fort."" — Es war so, die Nacht war hin, ohne Schlaf, kaum daß wir das Wechseln der Pferde vor den Stationen bemerkt, wir waren in Augsburg, und die Kunst ward ihres kaltwarmen politischen Rahmens enthoben. Ich meine: meine Nachbaren sagten mir bis zum Wiedersehn in München Adieu!

(Fortsetzung folgt.)

Riga im August 1841.

(Erwiderung.)

In dem fünfzehnten Bande der neuen Zeitschrift für Musik, redigirt von Dr. R. Schumann in Leipzig, befindet sich ein Reisebericht von einem H. T— unterzeichneten Verfasser, der nebst einigen Wahrheiten mehrere Unrichtigkeiten und schnippische Bemerkungen über das Theater- und Musikwesen in Riga enthält, worüber die nöthige Aufklärung zu geben ich nicht unterlassen kann. Ohne mich jedoch lange bei dem Paßwesen aufzuhalten, werde ich nur in Kürze bemerken, daß ich selbst schon viele Jahre in Rußland lebe und wenigstens fünfzehn Gouvernements dieses ungeheuren Reiches durchreiset, aber dabei eben nicht mehr und nicht weniger Hindernisse von Seite der Behörden gefunden habe, als in andern Ländern. Ich schreite daher weiter, um blos von unserm Theater und von dem Zustande der Musik, insbesondere aber der Concertmusik in Riga zu sprechen, da mir der obenerwähnte Reisebericht in dieser Hinsicht nicht genug ausgeführt erscheint, und besonders Vieles dabei mangelt, womit der Verfasser desselben selbst in einige Berührung steht.

Im vorigen Winter kam Dem. Agnese Schebest hier an, um eine Reihe von Gastvorstellungen auf unserer Bühne zu geben, über deren Resultat ich bereits früher berichtet. Zu ihrem Begleiter hatte sie einen Herrn Hyronimus Truhn aus Berlin, Danzig oder gar aus Elbing, ich weiß nicht, woher. Dieser Hr. Hyronimus Truhn hatte Frau und Kind in Deutschland zurückgelassen, um aus lauter Liebe zur Kunst der Dem. Schebest nach Rußland zu folgen, wo er gleich seiner Gebieterin Rubel und Lorbeeren in Fülle zu ernten hoffte. Er brachte es in Riga auch wirklich dahin, durch die Gunst der nur zu liberalen Direction des Theaters einen Abend für sich zu bekommen, um im Theater einige seiner Lieder und auch eine jugendliche Ouverture von seiner Erfindung aufführen zu können. Obgleich nun dies, nach der eigenen Aussage des mit H. T. unterzeichneten Berichterstatters die beste und für den reisenden Künstler sicherste Art ist, in Riga Concert zu geben, und das Haus an diesem Abende über alle Erwartung gut besetzt war, so war Hr. Hyronimus Truhn über die dabei gewonnene reine Einnahme von sechzig Silberrubel (bei 70 Thaler pr. c.) so erbost, daß er am andern Tage in einem äußerst beleidigenden, die Redlichkeit der Direction bezweifelnden Briefe drohte, die 60 Rubel zurückzugeben, wenn ihm nicht, statt des voraus bedungenen Drittheils der Einnahme, die Hälfte davon ausbezahlt werde. Diese lächerliche Forderung wurde indeß von der Direction mit verdienter Verachtung zurückgewiesen, und dabei dem Hrn. Hyr. Truhn der Antrag gemacht, das Spottgeld von 60 Rubel dem hiesigen Armeninstitute zu übergeben, für welches er sich indessen selbst ansah, und das Geld ohne weitere Drohungen behielt. Ohne sich jedoch über diesen Fehltritt zu schämen, sann Hr. Hyn. Truhn im Gegentheil darauf, ein zweites Concert zu veranstalten, das ihm jedoch, wenigstens von Seite der Direction des Theaters, aus natürlichen Gründen nicht mehr bewilligt werden konnte. Je weniger aber die Direction mit ihm zu thun haben wollte, desto zudringlicher wurde Hr. Truhn, so daß er zuletzt mit der neuen Drohung hervortrat, der Direction „durch seine Correspondenz-Artikel in ausländischen Blättern die Macht fühlen zu lassen, die in seiner Feder stecke". Während dem er nun dieser seine Karte zuschickte, sann er mich zum Vermittler zwischen der Direction und sich aus, und der deshalb an mich gerichtete Brief des Hrn. Hyr. Truhn endigt mit folgender heldenmüthiger Phrase:

„Zugleich bitte ich Sie, Hrn. H. zu sagen, daß ich zu jeder Stunde bereit bin, ihm, dem noch immer Beleidigten, jede Genugthuung zu geben, die ein Mann von Ehre (Sie verstehen, was ich damit sagen will) verlangen kann, und daß ich ihn dringend ersuche, mich nicht durch seine schweigende, hartnäckige Verachtung zum Aeußersten zu treiben, zu einem Schritt, den wir beide, und noch mehr die Familien zu beklagen haben würden".

Ich hatte zwar keine große Lust, mich mit so mittelalterlichen, faustkampflustigen Ideen zu befassen, suchte aber doch den Wunsch des Hrn. Hyr. Truhn nach Möglichkeit zu erfüllen, und der Direction dessen gute, versöhnliche Gesinnungen mitzutheilen, wofür ich aber als Antwort sonst nichts, als die mit Beleidigungen und Extravaganzen angefüllten Briefe des Hrn. Hyr. Truhn zum Durchlesen bekam. Nach diesem mußte ich Hrn. Truhn das Zeugniß geben, daß er zwar ziemlich gut (d. h. in einem gewissen Sinne) schreibe, aber recht schlecht denke, und also mit dem obenerwähnten, mit H. T. unterzeichneten Berichterstatter eine recht merkbare Aehnlichkeit habe, der ebenfalls seiner gallsüchtigen Natur ganz freien Lauf läßt, dabei aber durch allerlei Späßchen sein Publikum amüsiren will.

Um nun den Geist des Hrn. Hyronimus Truhn ganz

aufzufassen, wird es nicht überflüssig seyn, hier noch eine Stelle aus einem seiner Briefe an die Direction anzuführen, wo es heißt:

„Noch etwas sehr Wichtiges darf nicht vergessen werden. Da ich selbst leider Gottes für den Hamburger Correspondenten, für die elegante Zeitung, für die Leipziger musikalischen Zeitungen und noch ein paar Blätter Kritiken schreiben muß, und sogar von der Reise jetzt musikalische Berichte einsende an die betreffenden Redaktionen, so weiß ich sehr wohl, wie nöthig es ist, das Publikum zu alarmiren. Es erscheint hier ein Blatt, was ein artistisches Feuilleton hat, vielleicht kennen Sie den Feuilletonisten, oder können wenigstens veranlassen, daß Beikommendes so bald als möglich abgedruckt wird, wofür ich Ihnen vielleicht später in anderer Weise dankbar und nützlich seyn kann. Ich habe es selbst geschrieben, da der hiesige Feuilletonist vielleicht wenig oder gar nichts von mir weiß, und das über E. T. A. Hoffmann (von welchem Hr. Truhn eine Ouverture zu Gehör brachte) ich wohl am besten zu schreiben wissen muß."

Wenn sich die Kritik in solchen Händen befindet, wo soll der Glaube daran herkommen, und was muß mit den Künstlern geschehen, die das Publikum vor ihrem Auftreten durch breite, selbstgedichtete Annoncen nicht zu alarmiren verstehen?!

Nachdem unser Berichterstatter H. T. unsere bedeutenderen Opernmitglieder gerichtet, spielt er nun auch auf Jemanden an, der heute den Florestan, morgen den Don Juan sänge u. s. w. Es möchten nun aber Einige fragen, wer dieser Jemand sey. Wir wollen hier dem schlechten Gedächtnisse H. T. zu Hülfe kommen und seinen Namen nennen. Es ist Niemand anders als Herr Johann Hoffmann, dessen Leistungen als Sänger in Wien, Berlin, Petersburg, Hamburg, Prag ꝛc. ꝛc. eine solche Anerkennung fanden, daß ihn das Lob oder der Tadel eines partheiischen, nur nach Geld strebenden, und von Eigendünkel erblindeten Recensenten wohl gleichgültig seyn darf — der aber auch seit zwei Jahren die Direction des hiesigen Stadttheaters führt, und in sothaner Eigenschaft das Unglück hatte, mit Hrn. Hieronimus Truhn leider Gottes in Berührung zu kommen, ein Unglück, das Hr. Hoffmann erst jetzt in seiner ganzen Größe fühlen lernte, nachdem der lehrreiche, und so ganz verläßliche Reisebericht des Hrn. H. T. in der neuen Zeitschrift für Musik in Leipzig erschienen ist. Wir wollen indessen hoffen, daß sich Hr. Director Hoffmann dadurch nicht wird einschüchtern lassen, und daß er nach wie vor durch sein ausgezeichnetes Talent zum Vergnügen unsers kunstsinnigen Publikums, so wie durch Rechtlichkeit, unermüdliche Thätigkeit und Umsicht zum Nutzen eines Institutes wirken werde, um das er sich bereits so große Verdienste erworben, und dem wir unter seiner Leitung noch ein langes, recht langes und glückliches Fortbestehen wünschen. —

Denjenigen Künstlern von Verdienst und Ruf (andere, wie z. B. Hr. Hieronimus Truhn sollen kein Concert geben) kann ich nur das mittheilen, was so viele von ihnen schon erfahren, die Riga besuchten. Will oder kann man ohne Beihülfe des Orchesters auftreten, so hat man die Einwilligung der Direction nur dann nöthig, wenn es zur Theaterzeit geschehn soll. Braucht man aber das Orchester, nun so kann man nichts Besseres thun, als sich mit der Direction des Theaters vereinigen, und dies haben auch Henselt, Vieuxtemps, Servais, Ole Bull, Prume, Maurer u. a. gethan, alle, ohne je in irgend einen Zwist mit der Direction zu gerathen, in deren Dienst und Solde nun einmal das sämmtliche Orchester — so wie das Sängerpersonale steht, und trotz der weisen Rathschläge eines H. T. so lange von dem Willen der Direction abhängen wird, so lange die jetzigen Einrichtungen des Theaters bestehn werden.

Da ich eben vom Orchester spreche, so kann ich unmöglich die boshafte und nichtswürdige Stelle umgehen, wo sich der Verfasser des erwähnten Reiseberichts ganz nach der ihm eigenen Art über mein Verhältniß zu dem von Hrn. Dr. Hofrath Schilling gegründeten, deutschen National-Musikverein ausdrückt, dessen Präsident zu seyn Spohr nicht verschmäht, und zu dem sich die geachtetsten Musikgelehrten Deutschlands zählen. Jugendlichen Uebermuth verzeiht man gern; wer aber solche scheelsüchtige, giftgeschwollne Spitzfindigkeiten öffentlich auszusprechen wagt, der drückt sich den Stempel der Gemeinheit selbst auf die Stirne, und verdient nicht, daß man ihn widerlege *). Nur das muß ich noch bemerken, daß ich nicht Concertmeister im Orchester des Hrn. Dorn, wohl aber in dem des hiesigen Stadttheaters bin, dessen Director, wie gesagt, Hr. Hoffmann ist, von dem wir auch beide, Hr. Dorn und ich, unsere jährlichen Besoldungen beziehn.

Diejenigen von den Lesern, welche dem Reisebericht des Hrn. H. T. mit Aufmerksamkeit folgen, werden die Bemerkung nicht versehen, daß der Verfasser desselben

---

*) Ich lese die Schumannsche Zeitschrift für Musik nicht, habe also auch den hier besprochenen Correspondenzartikel nicht gelesen, aber will dennoch den Hrn. Verfasser bitten, für jedweder (hier angedeutete) Kränkung dort sich damit zu trösten, womit ich selbst mich tröstete, als eben daselbst zu Anfang dieses Jahres nicht allein unser Verein, sondern in specie ich mit den heftigsten Schmähungen und Vorwürfen von Unlauterkeit ꝛc., ja so weit und dergestalt überfallen wurde, daß man an die Mitglieder des Vereins die sehr verfängliche Frage zu stellen keinen Anstand nahm, ob sie es nicht für ihrer Ehre zuwider halten, länger bei einem solchen Verein und namentlich in Verbindung mit mir zu weilen, und worauf nun ein Spohr, der namentlich unter den solcherweise angeredeten Mitgliedern aufgeführt und von dem Vereine so eben aufs Neue zum Präsidenten für das Jahr 1841 erwählt worden war, an den unterzeichneten Secretär wörtlich die Antwort ergehen ließ: „Zwar hatte ich mir erst vorgenommen, diese dritte Präsidenten-Wahl auf das bestimmteste abzulehnen, allein, abgesehen von dem mir darin abermals gewordenen Vertrauen, müssen Vorgänge solcher Art [wie die erwähnten Angriffe] mir gerade Aufforderung und Grund werden, dieselbe aufs Neue anzunehmen" ꝛc. Des weiteren Zeugnisses nicht zu gedenken, welches aus gleicher Veranlassung der Vereinsausschuß für mich votirte. Als den Verfasser des Artikels, worin die Schmähung enthalten, bezeichnete man später mir, und zwar — wie es hieß — „aus zuverlässigster Quelle", Hrn. Musikdirector Dorn in Riga, was übrigens eine anhängige Klage noch mehr erhellen muß und wird. Vielleicht aber, daß auch darüber Hr. Truhn nähere Auskunft zu geben weiß! — „Kommende Tage werden lehren, was heute geschah", sagte schon Pindar.

Schilling.

nur gerade dann seine Schärfe oder Witzeleien losläßt, wenn seine Ansprüche auf Geld oder Auszeichnung irgend einen Anstoß erleiden. Daher reut ihn selbst das bessere Urtheil, das er von Madame Hoffmann gefällt, und im Berichte über Dorpat sehn wir auch über diese seine gallsüchtige Laune sich verbreiten, weil der Hr. Curator der dortigen Universität sich unterstand, ihr den schönen Saal des Universitätsgebändes für zwei Abende zu überlassen, während er in dieser Hinsicht weder auf Hrn. Hyronimus Truhn noch dessen Protectrice Rücksicht nahm, die indessen, um doch den Weg nach Dorpat nicht vergebens gemacht zu haben, im Saale der Ressource ihre Concerte geben mußte, wovon nur das erste besucht, das zweite aber, troß des ungeheuern Enthusiasm der Studirenden für Truhnsche Lieder, ganz leer war.

Feigerl.

Feuilleton.

Lesefrüchte.
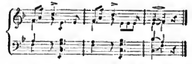
• Der „Bemerker“ Nr. 9. d. J. zum „Gesellschafter“ enthält unter der Aufschrift „Das Melophon,“ ein (sogenanntes) neues musikalisches Instrument“, folgende sehr scharfe Notizen über dieses Instrument, wie über den bekannten französischen Erfindungsgeist und was damit verbunden. — „Besser wäre gesagt“, beginnt der Artikel, „eine neue Unverschämtheit der Charlatanerie, zugleich ein tragi-komischer Beleg des erstaunlichen Leichtsinns französischer Autoritäten. Von den Anpreisungen und fabelhaften Attestirungen neuer Erfindungen hat die Pariser Akademie mehrmals schon niederschlagende Proben gegeben; hier liegt uns nun eine von Seiten des Kunstinstituts vor, bei welcher die ersten Notabilitäten der Musik sich merkwürdig compromittirt haben. Es erschien nämlich vor einigen Wochen in Berlin ein Mann aus Paris, Namens Jacquet, und producirte an öffentlichen Orten ein Instrument, welches seinem Aeußern nach der Leier am nächsten kommt, im Innern aber nichts anders ist, als eine Physharmonika. Der Corpus des Instruments besteht aus einem unteren größern und obern kleineren Kasten; in jenem liegt der Blasebalg, in diesem liegen die Windgänge mit den Metallzungen. Am Halse des Instruments befindet sich auf einem Griffbrett die Claviatur; unten ist ein Griff mit Schieber angebracht, um den Blasebalg zu bewegen und die Töne herauszustoßen oder schweben zu lassen, wie bei der Leier es in der Willkühr der rechten, die Scheibe dirigirenden Hand steht. Der Ton des Instruments ist stärker als der unserer Hand-Harmonika's, dagegen auch widrig, ungleich, oft schnarrend, in den höheren Tönen schneidend, in den mittleren flötenartig. Man könnte dies ganze Ding als einen mißlungenen Versuch, eine auf diesem Wege verfehlte und immer zu verzeihende Bemühung, ein neues musikalisches Instrument zu erfinden, der Vergessenheit überlassen, wäre die Art und Weise, wie sich diese sogenannte Erfindung ankündigt, nicht so herausfordernd. Das Ganze ist nämlich nichts weiter als eine Fabrik-Spekulation und der Mann, der das Instrument hören läßt, der Commis voyageur des Erfinders, Herrn Leclerc in Paris, welcher in gedruckten Annoncen dem Publikum sein Werk anzeigt und anbietet. Man wendet sich an die Fabrik-Firma: Leclerc et Brown, Rue de fossés du Temple Neo. 20 zu Paris, und sogleich hat man ein Melophon, entweder zu Kauf, wo der Preis noch nicht bestimmt — oder zur Miethe, welche monatlich 20 Franks (!) kostet. Ja, Madame Leclerc ist sogar so gefällig, in ihrer Wohnung — Rue des fosses etc. — auf dem Instrumente Unterricht zu ertheilen gegen angemessene Entschädigung. — Aber hören wir Herrn Leclerc jetzt selber, wie er seine Erfindung anzeigt, wobei die Stellen mit gesperrter Schrift zu beachten sind.“ rc. rc.

Es folgen nun die pausbackigen Ankündigungen des Herrn Leclerc, so wie ein denselben beigefügter Brief des Kunstinstituts, unterzeichnet von Cherubini, Habeneck, F. Paer, Berton, F. Halevy, Auber, Zimmermann, Baillot, Goblin. — Wer zweifelt noch am steten Fortschreiten der großen Nation, die unser deutsches Vaterland sich in allen Dingen zum Muster zu wählen pflegt! —
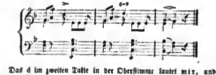
Miscelle.

(Musikalische Streitfrage.) Ueber nachstehende Stelle in der Mozart'schen Oper „Titus“ ist schon häufig unter Musikern und Kunstrichtern lebhaft pro et contra gestritten worden, und noch immer erheben sich Zweifel über die Aechtheit oder Unrichtigkeit derselben. Ein einzelner musikalischer Gang, eine Note, so oder so gestellt, kann, wo man von einem harmonischen schönen Ganzen angezogen wird, zwar dasselbe nicht beeinträchtigen. Bei den Meisterwerken Mozart's jedoch, wo Melodie und Harmonie einen vorgesteckten gleich sinnigen Weg wandeln, dürfte sich's wohl der Mühe lohnen, einer an sich nicht viel bedeutenden Kleinigkeit, ihrer Aechtheit wegen, nachzuspüren, und den darüber bestehenden Zweifeln und Zänkereien dadurch ein Ende zu machen; was nur durch Mozart's eigenhändige Notenschrift ermittelt werden könnte. Einsender dieses hatte nie Gelegenheit, die Original-Partitur einzusehen. Er überlaßt daher Andern, welchen es von Interesse ist, die Stelle, von welcher die Rede ist, aus derselben authentisch zu Nutz und Frommen aller Interessenten zu beleuchten und denenselben ad oculos vorzulegen.

Diese Stelle befindet sich im Ritornell des wunderherrlichen Chors aus F-due act. 2. „Dem Höchsten der Herrscher“. In den erschienenen Clavierauszügen, ja in den meisten Partituren steht sie folgendermaßen:
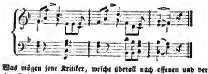


Ich erinnere mich nun genau, diese Stelle an vielen Orten, z. B. in Prag (ni fallor); wo Mozart die Oper schrieb, also gehört zu haben:



Das d im zweiten Takte in der Oberstimme lautet mir, und ist's vielleicht auch — schöner; so zu sagen: Mozartischer. C beide Male ist matt; das d steigert das Gefühl, erhebt es, und beruhigt gleich darauf wieder.

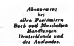
Hummel, ein würdiger Schüler Mozarts, ließ es einst sogar so vortragen:



Was mögen jene Krittiker, welche überall nach offenen und versteckten Quinten und Octaven jagen, dazu gesagt haben, und sagen? —

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



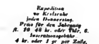
Jahrbücher

des

deutschen National-Vereins

für

Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. **Nr. 36.** 9. September 1841.

Kritik.

Leipzig bei Breitkopf u. Härtel: Lobgesang. Eine Symphonie-Cantate, nach Worten der heiligen Schrift componirt von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Clavierauszug. Op. 52. Pr. 5 Rthlr. 15 ngr.

Wir erinnern uns des außerordentlichen Aufsehens, das diese Composition machte, als sie zum erstenmale in Leipzig unter ihres Schöpfers eigener Leitung aufgeführt wurde. Der Beifall und die Bewunderung waren um so merkwürdiger, als sie nicht etwa blos von der Menge ausgingen, sondern Priester und Laie mit gleich großer Begeisterung darin einstimmte. Ja ich darf wohl gestehen, daß selbst Männer, von denen hinlänglich bekannt ist, nicht allein wie weit überhaupt sie von jedem unbedingten Lob entfernt stehen, sondern wie sie auch in dem speciellen Falle, gegenüber von dem Componisten dieses Werks, keineswegs zu denen gehören, welchen eine Art Gewohnheit schon gewissermaßen gebietet, schön und vortrefflich zu finden Alles, was nur irgend aus dieser und solcher Quelle hervorgegangen, und blos aus dem einfachen seichten Grunde, weil es daraus hervorgegangen: — ich darf wohl gestehen — sage ich — daß selbst solche Männer damals mit einer Wärme, einem freudigen Enthusiasmus über das Werk an mich schrieben, wie ich mich eines ähnlichen Vorgangs von Ihnen kaum erinnern konnte. Einen dieser Briefe ließ ich auch in diesen Blättern abdrucken. Man wird deß gedenk seyn. Daß die Erwartung der musikalischen Welt dadurch auf das Höchste gespannt werden mußte und insbesondere jeder theilnehmendere Kunstfreund darnach dem Erscheinen des Werks nicht anders als mit wahrhafter Sehnsucht entgegen sehen konnte, leuchtet um so mehr ein, als nicht wenige unter eben jenen gleich verständigen als unpartheiischen und daher glaubwürdigsten Stimmen diese Composition geradezu für die beste, schönste, gelungenste und großartigste erklärten, welche Mendelssohn je geschaffen, und als jeder Umsichtige begreift, wie Viel mit einem solchen Worte gesagt war, wie gewagt entweder oder wie gewichtvoll und wahrhaft Großes verheißend ein solches Urtheil erscheinen mußte. Vorliegend nun ist wenigstens ein Theil des Verlangens befriedigt, indem die Verlagshandlung, welche außerdem noch das Werk in Partitur und Stimmen auszugeben verspricht, damit zum mindesten den Clavierauszug davon hat erscheinen lassen, und unterfange ich mich sofort, darnach das mehr oder minder Wahre jener von Hörern des Werks zum Voraus in so hehrer Begeisterung ausgesandten Urtheile zu prüfen, so verkenne ich die Größe des Unternehmens nicht, da — wie gesagt — es gewichtige Stimmen, theilweis große Herzen und Köpfe waren, von denen diese Urtheile ausgingen, und nicht allein aus einem Clavierauszuge überhaupt sich nicht mit völliger Gewißheit die Wirkung einer Orchester-Composition ermessen läßt, sondern außerdem auch in allen Dingen des Klanges, und wäre dem Leser die höchste Kraft der Illusion gestattet, das Auge für sich niemals den Sinn des Ohres zu ersetzen vermag; und will daher den verehrlichen Leser ausdrücklich gebeten haben, alle Meinung, welche ich in der Beziehung nunmehr hier niederlege, nur als meine individuelle Ansicht auch zu betrachten, und dabei stets den Standpunkt zugleich festzuhalten, von welchem das Werk anzuschauen mir gestattet war, um so mehr, als in Wahrheit die ganze Erscheinung eine für die Kunst und selbst ihre Geschichte höchst wichtige, merkwürdige ist, über welche ein hinlänglich freier Austausch der Gedanken, Ansichten und Ideen erst die volle, klare Gültigkeit des Urtheils erzeugen kann: eine Thatsache, an welche sich alle meine folgenden Betrachtungen schicklichster Weise anknüpfen.

Ich nenne die Composition eine selbst für die Geschichte unsrer Kunst höchst merkwürdige, wichtige Erscheinung: sie ist diese, in sofern sie eine ganz neue Kunstform begründet. Es mag dies folgende Beschreibung ihrer sowohl mehr äußeren als inneren Anordnung und Einrichtung darthun. — Als ich die erste Nachricht von der Composition und ihrer Form erhielt, erwartete ich darin eine Art Nachfolge oder nuancirte Nachbildung von Beethovens bekannter neunter Sinfonie; allein nicht einen Zug von näherer Verwandtschaft mit dieser trägt dieselbe an sich; vielmehr erscheint hier der Instrumental- oder eigentlich symphonische Theil, der in drei Hauptsätze, ein Allegro maestoso e vivace, ein Allegretto agitato und ein Adagio religioso, zerfällt, gewissermaßen als eine ausgearbeitete Ouverture von der folgenden Cantate, die nun aber nicht etwa in Form der gewöhnlichen Ouverturen entweder blos aus den Hauptmotiven dieser zusammengesetzt wurde oder gleichsam einen Elenchus von dieser Cantate als dem Hauptwerke bildet, sondern die — wenn ich mich so aus-

drücken darf — die in dieser dargestellten Ideen schon im Voraus vollständig, nur mit andern Mitteln, dasselbe Bild, in allen seinen Detail's, nur mit andern Farben, und so treu zwar giebt, daß wir in dem zweiten Gemälde so zu sagen auf ein Haar hin die Charaktere und Hauptfiguren des ersteren wieder erkennen, indem das eigentlich charakterisch Auszeichnende an ihnen sich hier in denselben Zügen, ob nun mit Farbe oder Kreide gezeichnet, wiederholt. — Eine solche Symphonie-Form aber war, so weit ich die Geschichte kenne, noch nicht da. Beethovens neunte Sinfonie kann, was meiner Ausführung auch gar nicht mehr bedarf, schlechterdings nicht dahin gerechnet werden. Auch Dittersdorfs und Consorten Sinfonien en programme tragen nicht entfernt einen Moment des Vorgangs in sich, denn sollte hier auch das Objekt der instrumentalen Darstellung gewissermaßen an eine durch das Wort näher bezeichnete Idee gebunden werden, so fehlte — was der erste flüchtige Blick in das innere Wesen vorliegender Composition darthut — ihnen dennoch diejenige Einheit zwischen Woet und Ton, zwischen Willen und That, die hier, selbst abgesehen von der äußeren formellen Zuthat des Gesanges, ein so wesentliches auszeichnendes Meekmal der ganzen Kunstform abgiebt. Ich will versuchen, das Object, das Mendelssohn diesem seinem Tongebilde vorgesetzt zu haben scheint, in einem paar Worten auszudrücken. Es dürfte der allgemein dogmatische Gedanke seyn: „Gott ist allmächtig, und Alles, was um uns ist, was geschiehl, ist seiner Ehre und seiner Güte voll, wofür wir in frommer Ergebenheit ihm danken und ihn loben müssen". Dies ist die Idee, die mir unverkennbae herauszutönen scheint aus dem Theile der Sinfonie, und die sich wiederholt dann auch ausspricht in dem Theile der sogenannten Cantate. Und wo nun finden wir in unsrer gesammten Sinfonien-Composition, von ihrem ersten Schöpfer Haydn an, ja ich möchte sagen, so lange wir einen selbstständigen freien Instrumental-Orchester-Satz besitzen, ein solch' Doppelgebilde ein und derselben Idee wieder? — Soll in dieser Beziehung nur von der Möglichkeit der Schöpfung die Rede seyn, so scheint mir solche allein in Spohrs Sinfonie „die Weihe der Töne" obzuwalten, wo demnach der vorangeschickte recitirende Commentar nue zu einer poetischen Ausführung des in der Sinfonie selbst Gegebenen hätte umgeschaffen und dann dieser ebenfalls als Cantate oder Hymnus hätte angehängt zu werden brauchen. Indessen blieb auch hier, was möglich war, noch gänzlich von allee und jeder Realität entfernt, und so müssen wir auch von da aus immer wieder zu der Behauptung zurückkehren, daß Mendelssohn hier eine völlig neue Kunstform ins Leben gerufen hat.

Damit — wie ich glaube — eine genügende und — so weit meine Kräfte zulassen — auch hinlänglich deutliche Erklärung über Wesen und Form der Composition gegeben, frägt sich nun aber, ob überhaupt auch der Geist und Leib unsrer Kunst eine solch' neue Gestaltung im Bereiche ihrer schöpferischen Formation gestattet? — Ich meines Theils meine — Ja, und nehme den Grund hiefüe unmittelbar aus dem Wesen des bildenden Stoffes, den die Musik wie die Poesie allein bei ihren Produktionen zu verwenden haben, wie aus dem Verhältnisse, in welchem diese beiderleien Stoffe, Ton und Wort, zu einander stehen. — Der Ton in seiner ätherischen Luftgestalt trägt, an und für sich, immer den Charakter der Unbestimmtheit, und künstlerische Gebilde, blos aus seinem Stoffe geschaffen, können stets nur und zum höchsten klar, niemals deutlich auf uns wirken. Daher führt die Musik ihre Darstellungen auch einzig dem Auge der Seele vor, und müssen die Gegenstände, welche sie dazu wählt, lediglich ganz allgemein, von diesem erfaßlich seyn. Das in jeder Hinsicht schon bestimmter bezeichnende Wort aber giebt der Wirkung auch die nöthige Deutlichkeit, spricht tönend nicht blos zur Seele, sondern zum Geist zugleich, und warum soll es nun nicht auch in angegebener, gleichsam wiederholender Weise erläuternd und bestimmter bezeichnend zu dem blos klaren Tone treten? warum sollte der Kunst nicht gestattet seyn dürfen, im helleren Lichte, im vom Geiste erfaßlicher Weise jetzt auf einmal auch aufzustellen, was vorher nur in dunkeln Zügen sie der Ahnung, dem gläubigen Gefühle und der nach Aufklärung zu dem verlangenden Seele vorführte? — Hat doch darin eben die Vocalmusik für sich eines Theils schon ihren Grund; und verlangt nicht die Natur unsers Seyns, der ganze Organismus unsrer geistigen und leiblichen Vermögen eine solche Doppelwirkung und Doppelgestaltung jedes Eindrucks von Außen? — Wenn nicht, waeum gesellte sich dann z. B. die tastende Hand so gern und unwillkührlich zu dem Sinne des Gesichts? — Freilich ist für vorliegend speciellen Fall auch ein anderer Umstand wohl noch zu bedenken, und ich selbst deutete vorhin bestimmt genug an, daß die Form der vollständigen Doppelbildung sich schon aus der Wiederholung mancher äußerer charakteristischer Züge kund gebe; aber man fürchte nicht, daß solche Wiederholung selbst einzelner melodischer oder harmonischer Motive und Momente etwa ermüde oder ermüden könne, denn nicht allein daß unsere Kunst, um der Flüchtigkeit ihres darstellenden Stoffes willen, dergleichen Wiederkehr geradezu zur nothwendigen Bedingung ihrer Wirkung macht, sondeen die Verschiedenheit des Organs auch, in welcher hier dieselbe sich darbietet, läßt jede Möglichkeit einer derartigen Ermattung des Gefühls bei der wiederholten Anschauung sogar verschwinden. In Folge der Unbestimmtheit ihres bildenden Stoffes nämlich hat die reine Instrumentalmusik ganz anders zu zeichnen und zu malen, denn die Vocalmusik. Verschwimmen und verschmelzen dort die Gestalten und Farben in einander, und erscheint deshalb daselbst Alles reicher, voller, kühner, so treten hier dieselben geschiedener, aber eben darum auch bestimmter neben einander, und Alles in den Formen ist einfacher, leerer und dünner zwae, aber eben deshalb auch markiger und energischer. Aehnlichkeit oder Gleichheit in der Zusammenfügung einzelnee Glieder und Figuren ändern dabei Nichts, und so wenig als in dieser Beziehung die Gleichheit der Zeichnung zwischen dem einfarbigen Kupferstiche oder Steindrucke und dem Oelgemälde, das denselben Gegenstand darstellt.

Und hieraus, aus alle Diesem — meine ich — beantwortet sich nun auch die zweite Frage nach der Wirkung

eines solch' musikalischen Doppelgebildes, wie hier gegeben, von selbst. Was, im Tone für sich, zuerst klar, ahnungswürdig und glaubenskräftig vor die Seele blos trat, breitet, im Worte, mit faßlichster Deutlichkeit und der ganzen Kraft seiner Größe dann seinen Inhalt auch aus, und ohne der Seele das Bild dadurch zu entziehen zwar, vor dem Auge des Geistes; alle Vermögen unsers Innern, alles Leben unsers geistigen Ichs, wir selbst in dem ganzen Umfange unsers Seyns werden in kühnster, edelster Steigerung und doch dann zugleich, in einem Momente, auch von der einen Idee umfaßt: muß sie nicht, wenn anders ihr Gebilde wahr, unser ganzes Innere, unser ganzes Ich auch durchdringen, und um so gewaltiger, tiefer, vollkommener, je größer, mächtiger, erhabener die Idee selbst ist? — O ja! ich kann mir erklären jetzt, was ein Räthsel mir seyn wollte, daß eine Stimme nur herrschte in dem Urtheile über die Wirkung dieses Werks, und man erfüllt sehen wollte hier alle Bedingungen, welche zum nachhaltigen gemeinsamen Eindrucke einer musikalischen Leistung zu erfüllen nothwendig. Allerdings ist dazu unerläßlich auch, daß nicht allein vollkommene Uebereinstimmung herrscht zwischen dem Objekte der nach Seiten ihres bildenden Stoffes zweifachen Darstellung, sondern daß das Objekt der zweiten Darstellung auch, ungeachtet dieser das bestimmter bezeichnende, materiellere Wort zugleich dient, in einer gleichen Allgemeinheit sich bewegt, denn das Objekt der ersten, welche nur solcher Allgemeinheit im Ausdrucke fähig. Jede dramatische Personificirung muß hier wegfallen, und welche Andeutung oder Annäherung in dieser Beziehung vorkommt — immer muß sie aufgehen in der einen allgemeinen Hauptidee; und hier — scheint es — ist der Punkt, wo, von da zur Beurtheilung der Composition selbst in so fern übergehend, als hiernach blos noch zu untersuchen seyn dürfte, wie weit Mendelssohn die, seinem nach Seiten der Form hin also vollkommen neuen Werke unterliegende und an sich in jeder Beziehung zu rechtfertigende Idee auch in der Ausführung wirklich erreicht hat, — wo (sage ich) der einzige Vorwurf eines Mißgriffs oder vielmehr einer Unwahrheit demselben gemacht werden könnte und dürfte.

„Symphonie-Cantate" nämlich nennt er das Werk. Niemand auch wird bestreiten, daß die Wahl dieses Namens für die neu geschaffene Form sich ihm zunächst darbieten mußte. Indessen — ist die Cantate auch ein Gedicht lyrischer Gattung, ja jene Form derselben sogar, welche vorzugsweise ihre Bestimmung in der musikalischen Begleitung findet, so unterscheidet sie sich von jedem andern lyrischen Gedichte gleichwohl und zunächst dadurch, daß sie, und obwohl aus einer Grundstimmung des Gemüths und Geistes hervorgegangen, dennoch einen gewissen Wechsel verschiedener Empfindungen in sich aufnimmt, der mehr oder weniger eine vollkommen dramatische Scheidung von gewissen wirklichen oder eingebildeten Persönlichkeiten nothwendig macht, und solches Element müßte, in Betracht der nothwendigen Allgemeinheit der auch im Worte ausgesprochenen Vorstellungen und Gefühle, jener und jedweder Rechtfertigung der Form würde durchaus hinderlich seyn, da diese — wie gezeigt — vor allen Dingen auf eine vollkommene Uebereinstimmung des Objekts in beiden hier miteinander verbundenen Darstellungsweisen, selbst nach seiner äußerlichsten, wie vielmehr innern Wesenheit hin, sich stützt. Doch Mendelssohn muß, indem er die Textesworte zusammensetzte, auch gar nicht gewillet gewesen seyn, eine eigentliche Cantate hier zu formen, sondern, der mit eben so vielem Scharfsinne als künstlerischer Originalität zuerst erfaßten Idee unwandelbar getreu, schuf er auch hier Nichts als blos einen — wie er im Titel sagt — Lobgesang, einen Hymnus im weitern Sinne des Worts, eine Ode, welche den ganzen Vorwurf dann bis dahin wieder aufhebt, daß blos der Name zurückblieb hinter der That, das Zeichen, das diese aussteckte, nicht die Wahrheit ihres Inhalts erfüllt.

Am deutlichsten wird uns dies werden, wenn wir mit letzterm selbst uns auch noch etwas vertrauter machen. Ich habe vorhin mit einem paar Worten die Vorstellung und Idee anzudeuten gesucht, welche nach meinem Dafürhalten durch das ganze künstlerische Gebilde in seiner doppelten Weise unserem Gefühle wie unserer sonstigen geistigen Anschauung vorgeführt werden soll. Betrachten wir den ersten Instrumentalsatz, das Allegro maestoso (B-dur C): ich meine nicht, daß eine sonderliche Einbildungskraft dazu gehört, in diesen kühnen und doch gemessenen Schritten, in diesen stets natürlich geordneten und doch immer auch energischen Bewegungen von Harmonie und Melodie, in dieser Entschiedenheit der stockirten und punktirten Noten eine gewisse Gegenwart allmächtigen Wirkens bildlich verwirklicht zu finden. „Gott ist allmächtig!" — aber seine Allmacht zerstört niemals doch die innerste Ordnung der Dinge, die seine Allweisheit ist. Wunderkräftig und fest schreiten die Stimmen einher, aber niemals doch gleiten sie aus der Bahn ihres natürlichen Kreises. Wahrlich! meisterlich durchgeführt sind die einzelnen Gedanken. Das Allegretto un poco agitato (6/8), das zuerst in G-moll anfängt, dann bald aber in einen Majore-Satz übergeht: wie lieblich und zart anschmiegend an Herz und Sinn bewegen sich seine, selbst wo sie tiefer einzugreifen scheinen in die Welt der Harmonie, dennoch einen melodischen Wohllaut und Schwung bewährenden Töne?! „Alles was zwischen Himmel und Erde ist, ist auch Gottes Güte und Liebe voll". Selbst wo eine neue Rückkehr in die erste Molltonart stattfindet, wo seufzend und klagend der dissonirende Vorhalt uns anhaucht, bleibt der ganze Satz diesem Grundcharakter getreu. Hat uns doch Gott auch lieb selbst im Augenblicke, wo mit Trübsal, Noth und Schmerz er uns heimsucht. Und für so viel Güte, Gnade und Wohlwollen dankt fromm, freudig und gerührt das Herz (Adagio religioso D-dur 3/4), auch wenn, wie das Gewitter am Himmel, drohend und zerstörend das Geschick über uns hereinbricht, seufzt wohl das Herz, doch steht alle Hoffnung immer noch fest auf Den, der uns geschaffen, und lebt, in freudigem Entzücken, seine Macht, Ehre und seine Weisheit. — Alle diese Gedanken, Vorstellungen und Gefühle aber kehren in gleicher Folge wieder auch in dem zweiten Haupttheile des Werks, der sog. Cantate, und so treu zwar in der Zeichnung wieder gegeben, daß alle unwandelbaren Mittel

zum Ausdrucke, welche unsere Musik sich bietet, unter geringen Modificationen dieselben bleiben, nur daß das erläuternde Wort und mit alle dem zwar, was mit ihm in näherer oder entfernterer Verbindung steht, dazu tritt, und welches die Wirkung dann auch eine innigere, größere, stärkere, überzeugendere, unser ganzes Innere erfüllendere seyn läßt. So fängt die sog. Cantate an mit einem prächtigen, mannigfach nuaneirten, aber dennoch einheitsvollen Chor (B-dur C) des Inhalts „Alles was Odem hat, lobe den Herrn" rc., worin selbst die Figuren des ersten Satzes der Sinfonie sich deutlich wiederholen, und dem in annähernder Weise mit untermischten Chornachschlägen ein Sopransolo antwortet „Lobe den Herrn, meine Seele, und was in mir ist, seinen heiligen Namen", worauf der Chor wieder einfällt: „Lobe den Herrn" rc. Hierauf ein Tenorsolo im Recitativ G-moll: „Saget es, die ihr erlöset seyd durch den Herrn, die er aus der Noth errettet hat" rc. mit dem rührend ergreifenden Arioso: „Er zählet unsere Thränen" rc, welchen Gedanken der Chor wiederholt, und der von einem Duett dann (Es-dur) und einer Art oratorischen Scene za einer völligen Betrachtung über die allgemeine Güte Gottes ausgedehnt wird, bis der Chor selbst sich gleichsam auffordert zum Danke dafür und diesen darbringt in dem Chorale (G-dur) „Nun danket alle Gott", dessen erste Strophe im Capellstyle und zweite unter figurirter Instrumentalbegleitung gesungen wird, worauf ein Tenor- und Sopransolo, mit dem Danke auch das Lob verbindend, den schicklichsten Uebergang bilden zum Schlußchor „Ihr Völker, bringet her dem Herrn Ehre und Macht" rc., der gleich von vorn herein, noch ehe er sich zur Fuge begiebt, als einen der originellsten Chorsätze sich gestaltet, indem nämlich der Componist jeder der vier Stimmen einen eigenen passeaden Text zutheilt, sie alle imitatorisch nach einander auftreten, also durchweg jede selbstständig erscheinen läßt, ohne irgend doch einen canonischen oder welchen andern ähnlichen Satz dadurch zu bewirken, bis aus dem ganzen Kampf sich jene Fuge gleichsam wie von selbst herauswindet, der zum Schluß der erste Hauptgedanke des ganzen Werks noch einmal in gehöriger kräftiger Breite sich anschließt.

Und so möchte denn auch ich mich der Ansicht und Ueberzeugung willig hingeben, daß in Wahrheit mit diesem Werke Mendelssohn eine Größe seines Genius offenbart hat, wie je eine seiner frühern Compositionen, und selbst den „Paulus" nicht ausgenommen, auch nur in Entfernung ahnen ließ. Wie wir dasselbe betrachten, hier ist, was selten noch und in solchem Maaße sich paarte, ein eben so großer, hehrer Geist, als kräftiger Leib, eben so viel künstlerischer Scharfsinn als musikalisch bildender Takt, ein eben so kühner Aufschwung der Ideen, als lautere Wahrheit der Darstellung, und was ich besonders noch hervorheben möchte: — ich kann mich irren, aber es soll ja auch nur meine Ansicht seyn, — mochten die musikalischen Enthusiasten und nach anderen Welten schmachtenden Neuästhetiker in den Werken Mendelssohns bisher auch noch so viel Stoff für die stereotypen Bilder ihrer künstlerischen Poesien finden, dem Musiker, der nicht über die Form hinauszugehen vermag, bis er auch Wahrheit in dieser entdeckt, und der durch solche Wahrheit erst meint zu einer tieferen noch gelangen zu können, — diesem blieb immer ein Etwas an denselben noch fehlen, das aller andere Vorzug nicht zu ersetzen vermochte; indessen hier — glaube ich — kann, darf, und wird Musiker und Dichter, Priester und Laie, Künstler und Kunstfreund zufrieden scheiden; hier scheint mir ästhetische und musikalische (ächte) Wahrheit in Fülle, sehe ich keinen jener kleinen alten (in mehren von M's. Ouverturen) Züge, die nur zu gern jugendlicher Unerfahrenheit oder Unbändigkeit zum Haltpunkt und zur Entschuldigung fratzenhafter Verzerrungen dienen sollten and mußten. Mögen über die Form an sich die Meinungen sich noch theilen: in diesem rein musikalischen Punkte hat Mendelssohn einen großen Sieg errungen über allen ihn wohl schon getroffenen Unglauben.

Den Clavierauszug, für welchen die Verlagshandlung, des schönen Drucks ungeachtet, nicht einen solch' hohen Preis hätte ansetzen sollen, insbesondere noch anlangend, so sey bemerkt, daß für den Symphonie-Theil derselbe vierhändig arrangirt worden ist, und erst mit Beginn der sog. Cantate eine zweihändige Begleitung eintritt. — Die Dedication des Werks, welches jenes herrliche, auch auf seinen Inhalt tiefbezügliche Lutherische: „Sondern ich wöllt alle Künste, sonderlich die Musica, gern sehen im Dienste des, der sie geben und geschaffen hat" — als Motto an der Stirne trägt, geruhete Se. Majestät der König von Sachsen allergnädigst anzunehmen. Schilling.

Hippolyte Monpou.

(Nekrolog.)

Ein früher Tod hat so eben dem Leben und der Wirksamkeit eines hoffnungsvollen Componisten ein Ziel gesetzt. Hippolyte Monpou starb, als er kaum nach den vielen Künstlerwiderwärtigkeiten in eine etwas unabhängigere, mühelosere Lage gekommen war. Monpou's Name, der in Frankreich hochgeschätzte, ist auch in Deutschland nicht unbekannt; wir halten es daher für nicht unzweckmäßig, das Nähere über diesen Künstler in Kürze mitzutheilen. Monpou wurde am 12. Jäaner 1804 in Paris geboren. Seine Liebe zur Musik verrieth sich in früher Kindheit. Kaum fünf Jahre alt, diente er als Chorknabe in der Kirche Saint-Germain-l'auxerrois, besuchte die Anstalt der maîtrise de notre Dame, und trat dann in die Schule des berühmten Choron über. In seinem 16. Jahre erhielt er eine Anstellung als Organist in der Kathedralkirche zu Tours, mit einem Gehalte von 800 Franken. Bei Choron hatte M. hauptsächlich Kirchenmusik studirt; diese stand damals weit über den Theatercompositionen. In M. regte sich um jene Zeit die erste Lust zum Componiren; er kehrte demnach nach Paris zurück und studirte daselbst die Compositionslehre mit Porta, Chelard und Fétis. Choron gab seinem jungen Freunde zugleich den Titel eines professeur d'accompagnement in seinem Institution de musique réligieuse. M. wurde nun nach der Reihe Organist zu Saint-Thomas-d'Aquin, zu Saint-Nicolas-des Champes,

in der Sorbonne, und führte in diesen Kirchen verschiedene Messen, seiner Composition, ohne das geringste Hinderniß auf. M. lebte im Schooß der Kirche und unter ihrem Schutze. Im Jahr 1830 aber brach die französische Revolution aus; die Kirche verlor ihre Obergewalt, die Schulen, dem Einstudiren religiöser Musik eröffnet, wurden geschlossen. Der angehende Kirchenecomponist sah sich nun gezwungen, sein Heil in einer andern Dichtungsart zu versuchen. Monpou ward Romanzencomponist; kaum ist eine erste Arbeit dieser Art von ihm erschienen, so hat sich auch M. schon mit einem eigenen Stempel bezeichnet. Sein Styl ist ernst und zart, sein Rhythmus etwas keck und neu. Die Andalouse, dieser sanfte, ausdrucksvolle Gesang, zeichnet sich heute noch durch seine Frische und Originalität aus. Auf diesen Succeß folgten nun nach einander mehre andere Compositionen. Mit dem Romanzencomponiren, es sey dies auch noch so gelungen, ist es in Paris aber nicht gethan. Die Lieder müssen in Concerten, Salons gesungen werden, damit der Componist bekannt werde und mit ihm seine Arbeiten. Da hält es nun manchmal schwer, bereitwillige Sänger zu finden. Monpou, ohne viel Stimme, hat bald einen Entschluß gefaßt: er singt selbst, nicht allein in den Salons, er singt selbst im Theater de l'Odéon. Später sang er in einem Concertsaale, wo ausschließlich seine eigene Musik vorgetragen wurde. Etwas Bizarreres als jenes Programm hat man selten noch gesehen. Alles war in der buntesten Mischung. Monpou hatte ein Kapitel aus Lammenais: „Paroles d'un Croyant", ja sogar die letzte Scene aus Shakespeare's Othello, eine aus dem Englischen wörtlich übertragene Uebersetzung, in Musik gesetzt. Er wollte beweisen, daß er Anderes als bloße Romanzen verfertigen könne, und daß seine Kräfte nicht unter einem Opernlibretto wären. Nicht lange nachher erhielt er auch wirklich eine Dichtung; M. schrieb die Partition: des deux Reims, und somit hatte der Chorknabe, der Organist, der Kirchenmusikverfasser seinen Namen unter den Theatercomponisten eingeschrieben. Dies Stück kam 1835 zum ersten Male zur Vorstellung. Jedermann weiß, wie viel graziöse und originelle Melodien in dem Werke sind. Die Romanze: Adieu! mon beau navire, ist weit und breit bekannt. Nach dieser Oper folgten nach einander: le Luthier de Vienne, Piquillo, le Planteur, Perugina, la Chaste Suzanne, la Reine Jeanne. In allen diesen Arbeiten sind glückliche Ideen; auch hatten sie sämmtlich Succeß; immer aber blieben sie hinter der ersten Arbeit, und es ist wohl auch unbestimmt, ob sie sich auf längere Zeit im Repertorium erhalten werden.

Kommt es zuweilen, daß jungen Componisten am Beginn ihrer Laufbahn der Muth gebricht, so mögen sie einen Blick auf M's. Leben werfen. Es ginge ins Weite, zu beschreiben, mit wie viel Beharrlichkeit und Muth dieser Künstler die zahllosen Hindernisse besiegte, die sich unaufhaltsam auf seinem Wege anfthürmten. Seine Anstrengung blieb nicht ohne Lohn. Gerade war er auch bis zum Punkte gekommen, wo der Ruhm mehr eine Gewißheit wird, wo man anfängt, die Früchte seiner Mühe und Arbeit zu genießen, als der Tod ihn unerwartet schnell übereilte. M. hatte mit dem Direktor der komischen Oper einen Vertrag eingegangen, in Folge welches eine dreiaktige Arbeit in einer bestimmten Zeitepoche, unter Verlust von 20,000 Fr., sollte geliefert werden. Die Frist ging herum, M. hatte erst zwei Akte seiner Oper fertig. Ueberdies litt er seit einiger Zeit an heftigen Magenschmerzen. Er verließ demnach Paris, um unter dem heitern Himmel der Touraine seine Gesundheit zu erlangen, und neue Begeisterung. Sein Uebel nahm jedoch überhand. Es war ihm unmöglich, die Reise fortzusetzen; bei Orleans ließ er sich auf das Landhaus des Vaudevillisten Vanderburch bringen. Auf den Rath herbeigerufener Aerzte wurde der Kranke jedoch nach Orleans gebracht. Hier überraschte ihn der Tod in seinem 37. Lebensjahre. M's. Wittwe brachte den Leichnam nach Paris, wo derselbe in dem Kirchhof des Père Lachaise beigesetzt wurde (den 14. August).

Wenn gleich M. bis jetzt noch kein eigentliches Meisterwerk geschrieben, so wird man sich immer seines Namens mit Wohlgefallen erinnern. Seine Opern enthalten schöne Melodieen, mit ganz eigener Form. M. gab seinen Romanzen eine etwas nergotsche Farbe, die ihnen ein eigenes Gepräge aufdrücken. Hoffentlich werden wir das noch nicht vollendete Werk hören; da zwei Akte desselben beendigt sind, dürfte sich leicht ein Componist zum dritten gefunden haben. Wenn diese Hoffnung sich verwirklicht (die Versicherung derselben hat man uns gegeben), so wäre M's. Andenken auf eine Weise geehrt, wie es der volle Werth des hingeschiedenen Künstlers, den wir betrauern, verlangt.

Paris den 26. August 1841. Dr. Kastner.

Correspondenz.

München am 18. August 1841.

(Fortsetzung).

Wie Sie erwarten dürfen, war mein erster Weg zu Drobisch, dem Capellmeister der sechs oder acht protestantischen Kirchen, in welche das religiöse Augsburg mit eben so vielen katholischen sich theilt. Ich sah den wackeren Mann und Schöpfer so mancher, namentlich guter kirchlicher Musik zum erstenmale, und war überrascht, weil ich nicht denken mochte, daß eine so himmelfreundliche Seele, eine so durchsichtige Herzenslauterkeit auch eine solch' sarkastisch lächelnde Miene tragen könne. In Wahrheit — als sähe ich die personifieirte Satyre vor mir, jenen Geist, der aus Laune oder Gesinnung Nichts, ja sein eigenes Ich nicht einmal so lieb hat, daß er es den Geißelhieben der Ironie, die ihm Aufgabe und Lust ist, entziehen möchte, erschien mir Drobisch, von Kopf bis zu Fuß, in Miene und Haltung, und doch — wenn er den Mund nur aufthut, wenn man ihn näher kennen lernt, ist er eine wahrhaft Haydnsche Gutmüthigkeit, die Ehrlichkeit selbst, die — was mir nun über Alles ging und die neue Bekanntschaft doppelt werth machte — besonders aber für unsere Kunst in der ganzen Kraft ihrer Begeisterung hervortritt. Uebrigens liegt doch eine Wahrheit

in diesem Widerspruche zwischen Kern und Schaale, und wäre es auch nur die, daß die Natur selbst bisweilen Ironie mit sich zu treiben nicht verschmäht, wenn sie ihr Ziel nicht anders zu erreichen vermag. So wenig vortheilhaft dieser Leib habe ich einen Mann von vielem, ja wahrhaft großem künstlerischem Geiste in Drobisch kennen gelernt, dem es an Nichts vielleicht denn nur an der nöthigen Energie gebricht, binnen Kurzem sich eine weite gebührende Geltung zu erwerben. Mag es seyn, daß sich dazu noch Alles zu sehr concentrirt in ihm; aber der enge Raum auch, in welchem er athmet, läßt noch keine größere und weitere Ausdehnung zu. Ich traf Drobisch mitten in seiner amtlichen Beschäftigung, und konnte durch eigene Anschauung also mir ein Bild von seiner Wirksamkeit entwerfen. Zunächst ist die Bildung eines, ziemlich zahlreich besetzten, besoldeten Chors ihm anvertraut, mit welchem er, unter Zutritt des Orchesters, mit sonntäglicher Abwechselung die Musiken in den erwähnten protestantischen Kirchen aufzuführen hat. Um für außerordentliche Fälle diesen Chor nach Belieben verstärken zu können, hat er damit aber auch einen Verein von Dilettanten noch verbunden. Hören wir unsere Musikdirektoren, Cantoren, Capellmeister und wie die kleinen und großen musikalischen Regenten oder Minister alle heißen, so klagen und jammern sie alle über die Schwierigkeit oder gar Unmöglichkeit, unter Dilettanten auch nur irgend einen nennenswerthen musikalischen Körper zusammen zu bringen, von dem aus dann eine heilbringendere Wirkung auf das öffentliche Kunstleben sich hoffen ließe. „Es hat mir Mühe gemacht" — sagte Drobisch, als ich meine Freude über die wirklich ausgezeichnete Leistung seines sonach gemischten und an 80 Sänger und Sängerinnen starken Chors äußerte — „es hat mir Mühe gemacht, Alles so weit zu bringen, als es wohl ist, aber habe nun selbst auch meine Freude daran, und gefunden zugleich, daß es geht, wenn man nur will." Bei der wirklich erstaunenswerthen Vollendung, womit die sichtlich beeiferte Schaar unter guter Begleitung die schwierigsten Gesangswerke vortrug, können Sie denken, wie sehr es mich interessirte, näheren Aufschluß über des Meisters Verfahren zu erhalten. Lasse ich ihn selbst reden. „Als ich anfing, einen Verein von Dilettanten mit dem besoldeten Chore zu verbinden, fand ich bald, daß es den Leuten, selbst denen, die von dem besten Willen für die Sache beseelt sind, nicht darum zu thun ist, blos zu kommen, hinzutreten, eine Chorstimme sich einschulen, und dann zum Lohn des huldigen Gehorsams sich bei öffentlicher Aufführung auch wohl noch dem Urtheile Anderer aussetzen zu lassen. Auf solche Weise verfahren, fühlen sie sich zu sehr und nur zu bald als bloße Mittel zum Zweck, als bloße Diener des persönlichen Interesses der Direktion, und das wollen sie — und ich glaube mit Recht — nicht seyn. In der That auch scheint mir der eigentliche Zweck solcher Vereine, das bildende Moment, dabei gänzlich verloren zu gehen. Ich meine, das Mitglied muß sich stets als das Objekt, ja selbst da noch deutlich als den ersten und eigentlichen Zweck empfinden, wo man es wirklich nur als Mittel gebraucht, und dies läßt sich nur dadurch erreichen, wenn wirklich die Zusammenkunft eine künstlerisch bildende Tendenz hat, die sich durch förmlichen Unterricht und Unterhaltung ausspricht. Selbst wenn dem Leiter das Einstudiren irgend eines Musikstücks einmal Hauptsache ist und noch so sehr am Herzen liegt, muß es zum mindesten doch den Schein, als sey es bloßes Mittel des Unterrichts, an sich tragen. Ich suche dies Alles auf folgende Weise zu erreichen. Wenn ich in den Musiksaal trete, so hat der Bibliothekar bereits die bei vorangegangener Zusammenkunft bestimmten Musikwerke in ihren einzelnen Stimmen ausgelegt. Ist eines unter denselben neu und der Componist noch nicht Allen bekannt, so lese ich zuvörderst aus Schillings „Universallexicon" die Biographie desselben vor, und gehe dann zu einer förmlichen grammatikalischen und ästhetischen Erklärung des Werks selbst über, die ich übrigens ganz allgemein fasse, damit mir immer noch Stoff zu Neben- und Zwischenbemerkungen bleibt. Ist die Composition schon öfter gesungen, und wirklich einstudirt worden, so hebe ich wohl nur die eine oder andere besonders interessante Erscheinung in derselben hervor, lasse sie Stoff irgend einer theoretischen Betrachtung seyn, wobei unter den Erwachsenen und Fähigen auch wohl eine Gedankenauswechselung statt findet, und lese dann aus dem einen oder andern Werke Webers, Schillings oder welches andern neueren Schriftstellers das Bezügliche darauf vor. Singt irgend ein Mitglied falsch oder mit einem unrichtigen Stimmansatze, so giebt dies Gelegenheit zu Betrachtungen über Gesang und Stimme. Vorzugsweise indessen nehme ich dabei auf die Geschichte Rücksicht, und ich habe gefunden, daß nach solchen unterhaltenden Belehrungen und belehrenden Unterhaltungen nicht allein der Eifer beim Vortrage selbst dann stets ein doppelter war, sondern auch der, womit man in meine Anstalt trat, stets sich gleich blieb, ja möglich sich noch steigerte, weil überall der Zweck der Belehrung und Bildung und um so mehr zwar vorwaltet, als ich den Schwächeren auch wohl private Unterweisung zu Theil werden lasse, für welche Mühe jeder Billige die Unterstützung bei meinen größeren Musikaufführungen dann als eine eben so geringe wie pflichtschuldige Vergütung ansieht, und ich den besondern Lohn auch noch habe, daß diese Aufführungen in der Regel ganz vorzüglich ausfallen, da jeder Mitwirkende nicht einem Automate gleich bei seiner Stimme dasteht, sondern mit Wesen und Form der Composition von ihrem Ganzen bis auf die einzelne zu singende oder spielende Note hin vollkommen vertraut ist. Sehen sie hier (wir traten aus dem rund um mit Instrumenten, Notenpulten, Unterrichtsapparaten und andern musikalischen Emblemen ausgeschmückten geräumigen Musiksaal in einen kleinen Nebensaal) — hier unsere Bibliothek. Sie finden da alle größeren und kleineren Chor- und Instrumentalwerke unserer besseren älteren wie neueren Tonsetzer, und ich möchte Nichts mehr wünschen, als daß sie über irgend Eines eine Unterhaltung mit einem der älteren und fähigeren Mitglieder des Vereins anknüpften. Das Einzige, was mir hinderlich im Wege steht, ist die Confessionsverschiedenheit, in welcher wir hier leben. Ei-

nen doppelt so starken Verein könnte ich haben, wenn wir entweder Alle protestantisch oder Alle katholisch wären. Der Katholik meint aber, es werde hier blos protestantische Musik geübt, und wenn hundert Fälle ihm auch das Gegentheil beweisen, so bleibt er weg, hört übrigens dennoch gerne unsere Musik an, wenn wir sie ihm in Kirche oder Concert zu hören geben."

Was ich Alles bei diesen Mittheilungen empfand und dachte, will ich Ihnen zu beurtheilen überlassen, aber Staunen oder Verwunderung wollte wahrlich darnach die kurz darauf vernommene Nachricht nicht mehr in mir erwecken, daß ein kleines Concert, das wenige Tage vorher in Augsburg stattgefunden, die runde Summe von 500 fl. ertragen habe, ohne daß auch nur eine künstlerische Celebrität darin zu hören oder zu sehen gewesen sey. Das Saamenkorn fällt einzeln in die Erde, und eine Aehre, groß und reich, erwächst daraus, die ihre Früchte ausbreitend dann tausendfach und bis ins dritte und vierte Glied den Segen fortpflanzt. An eigentlichen und wirklichen musikalischen Autoritäten ist, außer Drobisch, Augsburg gänzlich baar, und dennoch kann ich Ihnen aus Erfahrung meines langen Lebens in selbst einer großen und musikalisch berühmten Stadt und meiner mannigfachen Reisen die Versicherung geben, daß, in welche Gesellschaft Sie kommen, Sie hier zehnmal einen (selbst praktisch) trefflich gebildeten Dilettanten treffen, ehe in mancher andern Stadt, wo halbdutzendweis erstere nebeneinander wohnen, Ihnen auch nur einer Solcher begegnet. Ich weiß nicht, ob ich die Namen nennen darf, aber da erscheint Ihnen in dem Juristen und plaidirenden Advocaten ein ausgezeichneter Clavierspieler, der Ihnen nicht blos beweist, warum, weil es recht, das Rechte gleichwohl unrecht ist, sondern auch warum, weil es schön, das Schöne, das uns gefällt, dennoch nicht schön ist, oder warum, weil wie mit hundert Fingern und zehn Händen er die Tasten in Bewegung setzt, der angestaunte Virtuos dennoch nicht Clavierspielen kann; dort in dem Kaufmanne einen Sänger, der mit der Gewißheit seines Maaßes und seiner Elle Ihnen darthut, daß X oder Z bei aller Fertigkeit der Organe dennoch nicht singen kann, weil er nicht einmal lesen vorher gelernt oder buchstabiren, wobei er hätte erfahren müssen, was Sinn und Verstand der Worte ist; am dritten Orte lacht ein simpler Organist Sie aus, wenn Sie sich rühmen, mit Vogler noch zwei Jahre zusammengelebt zu haben, und beweist haarklein Ihnen, daß die Simplifikation doch ein Nonsens war, und das Donnerwetter eine Narrentey; am vierten frägt rasch und herb, wenn ein Zweiter oder Dritter der Gesellschaft der Entzückung ob dieses oder jenes zu neuest aufs Clavier übersetzten Liedes oder der Arabeske, Etude ꝛc. irgend eines renommirten „Neuromantikers" freien Lauf läßt, ein Fabrikant oder Buchhändler Sie, ob Sie — mit der Eisenbahn weiter reisen nach München.

A propos! die Eisenbahn: — ich hatte am zweiten Tage meiner Anwesenheit in Augsburg auch Ihren — den Musikdirektor Ignaz Lachner aus Stuttgart noch getroffen. Er weilt daselbst, sich unter der sorgsamern Pflege einer Schwester von der jüngst ihn betroffenen schweren Krankheit völlig zu erholen. Für all' jene warme Theilnahme, mit der Sie mir bei meinem Aufenthalte in Stuttgart von ihm erzählten, fand ich wahrlich in der seltenen Liebenswürdigkeit des Mannes, in der Anspruchslosigkeit, womit sich hier ein solch' schönes, außerordentliches Talent umgeben, vollen Grund. Lachner hat seine Jugendzeit auf dem Gymnasium in Augsburg verlebt, und er wußte mir daher Manches zu erzählen von den Zuständen vergangener Tage, was immer wieder zu dem Danke zurückführte, den der musikalische Kosmopolit in so vieler Beziehung dem jetzigen Leiter und Lenker der musikalischen Cultur dort schuldig sey. In Begleitung von diesem, mit Drobisch, fuhren wir zusammen nach dem Bahnhofe. Wir waren früh genug gekommen, die Vorbereitungen zur Abreise des Zugs genau mit ansehen zu können. Wahrlich ist es ein großer, glänzender Sieg, den in diesen Anstalten der menschliche Geist über die Kräfte der Natur errungen, und ob Engländer oder Amerikaner — wer zuerst triumphirend aus dem Kampfe zurückkehrte, ein unbestreitbares Recht hat er auf die Achtung und den Dank der Welt. Nicht mit solchen politischen Augen aber pflegt der Künstler und Kunstbeflissene um sich zu schauen, und wenn Einer von uns daher auf den Gedanken kam, von dem ersten Zuck der Maschine an durch alle Gradationen ihres Heulens, Schluchzens, Klapperns, Pfeifens, Sausens, Brausens und Brummens hindurch bis zu dem Ohr zerreißenden Pfiff der ersten Ventilöffnung, dem Zähne verstumpfenden Signal des zugführenden Huon-Horns und dem endlichen, im meisterlichsten Crescendo anwachsenden Donner der im nicht minder vollendeten stringendo bald pfeilschnell dahin fliegenden Wagenkette einen mit aller logischen Feinheit und Consequenz ausstaffirten Schluß auf die völlige Nothwendigkeit einer gänzlichen Unmusikalität jener großen insulanischen Völkerschaften zu machen, so wird die Billigkeit nicht etwa eine Gleichgültigkeit gegen den Scharfsinn darin finden. Kann überall doch das Eine seyn, und das Andere gleichwohl fehlen, und hier wird in der That Niemand mehr ein musikalisches Element finden als etwa in der rhythmischen Wiederkehr einer Arsis und Thesis in den Schlägen der Maschine selbst, die aber überall herrscht in der Natur, wo sie thätig lebend hervortritt. „Warum nicht?!" — — warf übrigens (freilich mit einem Lächeln, das zu beschreiben meine Feder vergebens sich bemühen würde) eine fremde Stimme ein, die unsere Unterhaltung belauscht hatte — „geben Sie Acht auf den Flug, wenn wir im Wagen sitzen, schauen Sie auf die nächst der Bahn liegenden Gegenstände, bemerken Sie dann, wie Alles zusammenfließt in einen trüben Strom, wie Nichts mehr klar und deutlich bleibt, alle Verständlichkeit verschwindet, und — — Sie haben das treueste Bild des Rhythmus und der Bewegung, welche die Musik von heute als Princip glaubt in sich aufstellen zu müssen. Der unheimliche Donner der Wagen, das diabolische Pfeifen der Maschine und jener Hörner dazwischen, das Wogen des crescendo und decrescendo von Station zu Station, das Läuten der Glocken dann dort, ist das Alles

zusammen nicht" — — — — „„Sie wollen doch sagen: eine Dissonanz ohne Vorbereitung und Auflösung"" — fiel ich ein — — — — „nein — neu-romantisch? — O! unsere neuesten Tonsetzer! — Souvenir, Melancholie, In Greco, Cypresse, Jasmin, Arabeske, Kinderscenen rc. nennen sie ihre Werke; sie kennen keine Eisenbahnen; lassen Sie diese nur erst überall seyn, und die guten Leute werden ohne Zweifel, bei der Gluth ihrer Ideen, dann begreifen, daß in Labitzky's Eisenbahngalopp mehr Romantik ist als in allen jenen Werken, in dem betäubenden Jasminduft wie in dem Tanz der Grazie, und werden fortan ihre musikalischen Schöpfungen nur nennen; „Merkur, Jupiter, Wellington, Juno, und wie die Locomotive der Bahnen heißen, an welche ihre Romantik sich anknüpft, Diese Gluth auch in den Oefen! hören Sie, wie es kocht und zischt! — so, ja so, — so nur Kopf und Brust dieser leidenschaftlichen Künstler! Gleiche Gluth, gleiches Sprühen und Blitzen der Funken! — Begreifen Sie doch das Unlogische Ihres Schlusses!" — — Der Mann war eifrig, seine Stimme fast zu laut geworden, und wie er's gemeint, Recht hatte er in sofern, als wir wahrlich in München schon waren, wo die Hand mir noch warm schien von dem herzlichen Drucke, mit dem ich von den beiden zurückgelassenen wackeren Männern geschieden. (Schluß folgt)

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Köln den 27. August. Der gegenwärtig sich hier befindende berühmte Tonkünstler Liszt hat ein Conzert zum Besten unseres Dombaues im Kasinosaale gegeben. Wahrscheinlich wäre die nicht ansehnliche Einnahme (380 Thlr.) bedeutender gewesen, wenn das Concert im Schauspielhause stattgefunden hätte, was wegen der Vorbereitungen zur ersten Aufführung von Aubers Feensee leider nicht anging. Liszt hat geäußert, daß er auch in Berlin ein Concert geben werde, dessen Reinertrag unserem Dombaue zufließen soll.

London am 24. August. Unsere Sängerin Miß Clara Novello, welche nur Concertsängerin seyn und bleiben wollte, ist dennoch zum Theater übergegangen, aber nicht hier, sondern in Bologna. Damit hat nun Italien uns sämmtliche drei unsere ersten Sängerinnen entführt, denn die Miß Kemble und die Shaw sind ebenfalls dort, und wir — — müssen sehen, woher Künstler nehmen und dazu große Summen nach dem Auslande senden.

Warnung für Viele und guter Rath für Einen!

Vor einigen Monaten übersandte ich dem Hrn. Ant. Diabelli in Wien eine meiner Gesang-Compositionen (Gedicht von Heine: „Es fällt ein Stern herunter!") mit der Anfrage, ob er geneigt sey, solche in Druck zu übernehmen. — Gestern erhalte ich dieses Manuscript über Leipzig durch die Handlungen der Herren Kistner und Klemm und durch die hiesige Körnersche Musikalienhandlung mit einem offenen Schreiben zurück, worin mir Herr Diabelli unter vielen orthographischen Fehlern meldet, daß er nur von Wiener Autoren Werke verlege. (!)

In dem Manuscripte fand sich neben der ersten Strophe:

etc.

Es fällt ein Stern her-un-ter aus sei-ner funkelnden Höh'!

die Bemerkung: „Da fällt ein Stern hinauf!" —

Wie Herr Diabelli oder ein anderer kluger Mann, dem er die eingesandten Manuscripte zur Beurtheilung übergiebt, sich erlauben kann, die Werke, die er nicht anzunehmen geneigt ist, mit solchen ungehörigen Bemerkungen zu besudeln, und sie, statt direkter Zurücksendung auf Kosten der Einsender, offen durch den Buchhandel zurück zu geben, dies ist nicht zu begreifen und mindestens als ein alles Gefühl für das Schickliche und alle, Jedermann und besonders jedem Fremden schuldige Achtung verletzendes Verfahren zu betrachten. — Was die Correctur betrifft, so bemerke ich, daß mein Manuscript deutsche Meister gelesen und gut geheißen haben, die an Kenntnissen dem Diabelli und seinen vielwissenden Mithelfern gewiß nicht nachstehen.

Zur Belehrung der Letzten, und um sie vor ähnlichen witzigen und unpassenden Bemerkungen zu bewahren, ersuche ich dieselben, mehrere ganz ähnliche Stellen aus den Werken unsers höchsten dramatischen Tondichters, C. M. v. Weber, der jeden Ausdruck so genial in seinen Tönen wiedergiebt, nachzulesen, z. B.

Max. Freischütz, Act. I. — Act. II.

O die-se Sonne furcht-bar steigt sie mir em-por. Od. Agathe: Lei-se wal-le mein Ge-bet zur Him-mels-hal-le.

Oder: Euryanthe, Act. II. Finale: — Act. II.

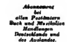
Laß mich em-por zum Lichte wal-len, oder: Laß mich em-por zum Lich-te wal-len. Oder Adolar: Ihr Fel-sen stürzt auf mich her-nie-der.

etc.

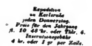
Dabei bitte ich alle Tondichter, die dem Herrn Diabelli künftig Werke zu übersenden beabsichtigen, Dies gefälligst zu beachten und zu beherzigen; dem Diabelli aber gebe ich den guten Rath, die ihm etwa zugehenden Manuscripte nicht auf solche unzarte Weise zu beschmutzen, und wenigstens das in Deutschland und in der sonst gebildeten Welt übliche Verfahren nicht außer Augen zu lassen! —

Erfurt den 18. Juli 1841. Ferd. Brandenburg, Musikdirektor.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. Nr: 37. 16. September 1841.

Kritik.

Offenbach bei Joh. André: Die Huldigung der Tonkunst. Musikalischer Prolog in Form einer Cantate, aufgeführt bei dem pfälzischen Musikfeste in Dürkheim a. d. H. am 23. u. 24. Juni 1841, gedichtet von Carl Gollmick, componirt von Aloys Schmitt. Clavierauszug mit zugleich einzeln gedruckten Stimmen. Pr. 1 fl. 30 kr.

Wie der Dichter dazu kommt, diese seine (Quasi-) Cantate „Huldigung der Tonkunst“ und einen „musikalischen Prolog“ zu nennen, mag der Leser entscheiden, wenn wir den gesammten Inhalt derselben, dem der gute selige Schiller dann Gedanken und Worte in ziemlich reicher Anzahl auch zu leihen hatte, in kurzen Umrissen mitgetheilt haben werden. Ein Chor, ob nun Chor der Musen oder welcher andere, fleht die „heil’ge Tonkunst, segensreiche Himmelstochter“, in hehrer Weise sich „niederzusenken“ und auch hier (in Dürkheim oder wo) „Freude und Andacht zu vereinen in Aller Herzen“. Freude und Andacht, als allegorische Personen, hören das, und etwas überrascht frägt (Recitativ) erstere, „welch’ ungewohnte Klänge an ihr Ohr schlagen“, und meint die andere, daß auch ihr „die Weisung geworden, zu erscheinen“: ein Fest, Cäciliens Dienste geweiht, bereitet sich ja froh, und warum sollen sie es sich nicht gefallen lassen, dabei zu seyn (Duett mit unteemischten, einzelne Gedanken wiederholenden Chorstellen), da sie „selbst die Sympathie (!?) einet“, „wo Starkes sich und Mildes paaren, es immer einen guten Klang giebt“, da sie es ja sind, welche „der Tonkunst unentweiheten Sinn beschützen und auf solche Weise ihn hinleiten zum Lichte der Erkenntniß“, und da „wie Licht und Wärme sich verbreitet, so segensreich des Sängers Mund“ — ? — Und so (Schlußchor mit untermischten Soli’s) heran denn, ihr glücklichen Gäste, besingt Euterpens Wonne, bringt die edelste Gabe ihr dar, haltet die Kränze der Freude bereit, und die Losung sey: Freundschaft und Fröhlichkeit. — Von einer andern Beziehung der Musik also, als blos zu dem frohen, freudigen Zusammenleben, wozu die Feiern von öffentlichen musikalischen Festen so treffliche Gelegenheit geben, ist trotz des erwähnten Gedankens einer „Sympathie“ zwischen Freude und Andacht fast mit keiner Sylbe die Rede, und wenn wirklich das im Titel erwähnte Düekheimer Musikfest, zu welchem die Cantate zuvörderst componirt wurde, keine andere als die sonst nur Nebensache bleiben sollende Bestimmung solch’ frohen Zusammenlebens hatte, so wäre gegen die ganze Idee wohl weniger einzuwenden, und hätte nur der Titel ausdrücklich auch lauten müssen: Musikalischer Prolog zu dem und dem Feste. Allein einmal überschreibt der Dichter sein Werk auch „Huldigung der Tonkunst“ und „Musikalischer Prolog“ ganz im Allgemeinen, ohne jede weitere nähere Bezeichnung irgend eines bestimmten Zwecks, indem die Angabe der Aufführung desselben bei dem Dürkheimer Musikfeste nur als eine gelegentliche erscheint, und von dieser (allgemeinen) Seite die Idee aufgefaßt, meinen wir, hätten wahrlich und nicht nur auch noch manche andere und wesentlichere Beziehungen unserer Tonkunst darin berühet werden müssen, sondern hätte die Musik selbst auch gewissermaßen als aus sich heraus getreten erscheinen dürfen, mit eigenem Stoffe und Mittel die Weihe offenbarend, welche überhaupt und tief in ihr schlummert, und welche auszugießen sie verheiße, wo immee nur sie in einer höheren Vollendung ins Leben trete. Und dann — dachte Hr. Gollmick bei Abfassung des Gedichts wirklich blos an das Dürkheimer Musikfest (so daß ihm auf dem Titel nur eine kleine Unrichtigkeit unteelief), und mochte er — was er gegenüber von diesen selbst zu verantworten haben wird — den musikalischen Kräften, welche sich dabei versammelten, keinen höheren Sinn, keine höhere Idee von ihrer Aufgabe, als jene der Lust frohen Zusammenlebens dabei zutrauen, so — meine ich — hätte doch auch die Composition wohl, statt der fast elegischen Weichheit, in welcher sie sich bewegt, einen andeen, nämlich kräftigern, freudigern, die Zeichen solcher in markigeen Zügen aussprechenden Ton und Charakter an sich tragen sollen, was aber selbst mit Uebersetzung und Hintansetzung der neuesten materiellen Mittel zu deegleichen Kraftausdrücken nicht der Fall ist. Im Gegentheil ist sie — wie gesagt — fast elegisch weich, zart, mit wirklich viel ächt musikalischer Weihe übergossen, und in dem Maaße, in der Art zwar, daß, wenn dem Dichter im Strome der Gedanken die zweite allegorische Person, die Andacht, bald und zum mindesten in ihrer Eigenthümlichkeit davon lief, der Freude allein das Feld räumend, der Componist das Ansehen gewinnt, als habe er dafür sich des verlassenen Wesens

desto inniger und sorglicher annehmen zu müssen geglaubt: ein Mißverstand freilich, der in solch' seiner allgemeinen Weise es sehr schwer macht, das Ganze, in seiner Wesenheit als selbstständiges Kunstwerk es erfaßt, in einen wirklich richtigen künstlerischen Begriff zu bringen — oder deutlicher mich ausgedrückt — die Kritik in die unangenehme Lage versetzt, es völlig dem Ermessen der Interessenten anheim zu stellen, ob sie die „Cantate“ als etwas Mehres noch betrachten wollen, denn als ein bloßes todtes Gedenkblatt an das Dürkheimer Musikfest vom Juni 1841, den Schmerz darüber keineswegs verbergend, daß in solchem Falle allerdings manch' wirklich herrlicher und in der verständigsten Weise auch ausgesprochener musikalischer Gedanke (in sensu strictiore) zwecklos geboren wurde.

Schilling.

Bonn bei N. Simrock: Clavierschule von C. F. Schröder. Op. 15. Pr. 4 Frcs. oder 1 fl. 52 kr. rhein.

Diese Schule, welche sich zu den vielen und verschiedenen anderen größeren und kleinerern Vorgängern noch gesellt, ist augenscheinlich für Anfänger, für den allerersten Unterricht im Clavierspielen berechnet, und mag hier denn auch ihren Zweck so ziemlich erfüllen. Auf 23 Folioseiten ist Alles, was nothwendig ein Clavierspieler speciell als solcher wissen muß, abgehandelt und mit praktischen Beispielen belegt worden. Solcher Umfang gebot die gedrängteste Kürze bei den Erklärungen der einzelnen Gegenstände; gleichwohl sind diese immerhin noch bestimmt genug und — wie gesagt — für den ersten Anfang ausreichend gegeben worden. Das erste Capitel spricht von der Form des Claviers, sagt woher dieser Name, und was man Tasten und warum diese Theile so nennt. Das zweite Capitel giebt das Nothwendigste über den Namen der Töne und Intervalle. Das dritte lehrt die Zeichen, womit diese Töne auf dem Papier dem Auge bemerkbar gemacht werden können. Das vierte weist nach, wie diese Zeichen je nach Vorsetzung eines andern Schlüssels auch eine andere Bedeutung und je nach ihrer Form auch einen andern Zeitwerth haben. Eine beigegebene Notentafel macht alles bis dahin Gelehrte praktisch anschaulich. Das fünfte Capitel spricht von den Pausen. Ein sechstes von den verschiedenen Verlängerungs- und Verkürzungszeichen (Ligatur, Punkt, staccato). Ein siebentes bringt — freilich am allerdürftigsten und daher falschen Begriffen allerdings nur zu viel Raum lassend — das Gewöhnlichste über Takt. Ein achtes handelt genügender von den verschiedenen Versetzungszeichen. Ein neuntes von den verschiedenen Tonleitern und zwar — weshalb aber das zehnte, dem nichts mehr als der Begriff einer Tonart übrig blieb, noch dazu hätte gezogen werden sollen — in den verschiedenen Tonarten mit ihren Vorzeichnungen. Ein eilftes ergänzt die anfängliche Lehre von den Intervallen. Ein zwölftes zeigt die Figuren und Zeichen der gewöhnlichsten sogenannten Manieren. Ein dreizehntes hat die Lehre von dem Zeitmaaß zum Gegenstande und schließt daran zugleich ein Verzeichniß der üblichsten Vortragsbezeichnungen, wobei die Abkürzungen und der Metronom nicht vergessen. Ein vierzehntes sagt mit wenigen Worten, wie man beim Clavierspiele sitzen und Arme und Hände halten soll. Ob alle Clavierspieler die dabei ausgesprochenen Ansichten theilen, ist die Frage. Sicher ist die bequemste Haltung immer die beste. Im fünfzehnten Capitel sollen „einige Regeln über Ausdruck, Fingersetzung“ ꝛc. gegeben werden, aber daß diese Darstellungen am allerunglücklichsten und auch ungenügendsten ausfielen, wird der Verf. sich selbst gestehen müssen. Selbst offenbare Unrichtigkeiten läßt er sich darin zu Schulden kommen, wenn er unter Anderm z. B. sagt: „Punktirte Noten spiele man so, als ob statt des Punktes eine Pause stände“, abgesehen von dem Widerspruche, in welchen er mit sich selbst dabei verfällt, wenn er vorher im sechsten Capitel ganz richtig den Punkt als ein Verlängerungszeichen lehrte. Nicht viel besser ist das achte Capitel ausgefallen, das von verschiedenen Musik-Zeichen und Benennungen, als Wiederholungszeichen, Fermate ꝛc., handelt. Auf Seite 16—19 werden die Tabellen der verschiedenen Tonleitern nebst Andeutung des Fingersatzes gegeben, und von Seite 20 an folgen eine Reihe von Fingerübungen, wobei Aloys Schmitts erstes großes Etudenheft (nämlich der Anfang davon) wohl als unmittelbares Vorbild gedient haben dürfte. Ob das Werk Bedürfniß war, mag ununtersucht bleiben; wem es als solches erscheint, mag es sich anschaffen. Die Nothwendigkeit des lebendigen Unterrichts auch beim allerersten Anfange verdrängt es nicht, und hoffentlich wird Niemand einen Lehrer wählen, der eines solchen Wegweisers noch bedürfte.

Kr.

Leipzig bei C. F. Peters: Erläuterungen zu Joh. Sebastian Bachs Kunst der Fuge, von M. Hauptmann. 14 Seiten in gr. 4. 1841. Pr. 15 ngr. oder 54 kr. rhein.

Bekanntlich erscheint in obiger Verlags-Handlung eine neue lieferungsweise Ausgabe von J. S. Bachs Werken. Der dritte Band derselben enthält diejenige Reihe von Fugen und canonischen Sätzen dieses gewaltigen Meisters, welche zusammengenommen man dessen „Kunst der Fuge“, und mit vollkommenstem Rechte zwar, wie nach des Schöpfers eigenem Vorgange zu nennen gewohnt geworden ist. Einen gänzlich falschen Standpunkt nämlich nimmt man ein — und ich stimme darin dem Verfasser vollkommen bei — wenn man die 20 Musikstücke (2 drei- und 11 vierstimmige Fugen, 4 zweistimmige Canons, 2 Fugen für zwei Claviere, und eine unvollendete Fuge mit drei Themen), aus welchen das sobenannte Werk besteht, nur oder doch vorzugsweise seinem musikalisch-poetischen Werthe und Wesen nach zu betrachten sich bemüht. Allerdings ist auch dieser und ein solcher Werth darin vorhanden, und allerdings soll dieser Werth das letzte Ziel, der letzte Endzweck aller und jeder eigentlichen Kunstleistung seyn; aber hätte der selige, unsterbliche Meister diese und solche Tendenz vornehmlich nur dabei im Auge gehabt, sicher hätte er sich derjenigen contrapunktischen Riesenaufgabe nicht dabei zugleich unterzogen, durch deren Lösung die gesammte Kette von an sich einzelnen lauter selbstständigen Compositionen auf so höchst merkwürdige Weise sich auszeichnet. Mit Ausnahme des

letzten von genannten Musikstücken nämlich ist die Ausführung aller zusammen auf ein und dasselbe Hauptthema gegründet ꝛc., mit dem die meisten Sätze auch anfangen, und das, um solcher Fähigkeit zu so vielfacher Combination an und für sich schon als eine Merkwürdigkeit erscheinend, dabei nur in der einen oder andern contrapunktisch veränderten Gestalt wiederkehrt: warum? — ohne Zweifel um praktisch zu zeigen, und nicht allein welch' wunderbar mannigfaltigen Bau aus einem einzigen musikalischen Grundgedanken zu entwickeln unsere Kunst zuläßt, und welche seltene, überraschende Freiheit der Contrapunkt auch bei seinen scheinbar engen Gränzen noch gestattet, sondern auch wie, auf welche Weise eben sowohl jene Mannigfaltigkeit als diese Freiheit erreicht werden kann. So aber ist die eigentliche Tendenz des Werks auch keine andere als eine belehrende, eine pädagogische. Eine vollständige Theorie des höhern Contrapunkts wollte Bach, der geniale, größte Fugenmeister, damit aufstellen, nur nicht mit Worten, sondern in der That, nicht mit abstrakten Regeln und Begriffen, sondern in dem Beispiele. Lehren wollte er damit diese Kunst, ihrem gesammten Umfange nach, doch nicht auf dem langen gefahrvollen Wege durch das Denkvermögen, sondern auf dem sichereren der sinnlichen Anschauung. Und von dieser Seite nun das Werk betrachtet, muß die Nützlichkeit auch einleuchten, die an ein Buch sich knüpft, welches sowohl dem, der jenes Werk noch zum Gegenstande eifrigen Studiums erhebt, überall analysirend und entziffernd als verlässigster Wegweiser und Führer, als ein ächter Ariadne-Faden durch das Labyrinth der großartigsten contrapunktischen Anlagen zu dienen vermag, als dem, der vertraut bereits mit den mancherlei Irrgängen eines derartigen Leiters hier nicht bedarf, einen mehrfach interessanten Grundriß, eine jedes, auch das kleinste merkwürdige Fleckchen in dem weiten Gebiete treu verzeichnende Karte davon bietet. Ein solches Buch aber ist vorliegendes: ein Commentar, eine Janua zu dem Hauptwerke, die jeden Zweifel in diesem löst, jedes Geheimniß aufschließt, und jedes etwaige Dunkel erhellt, wie den gesammten gewaltigen Coloß mit einem Blicke auch überschauen läßt. Man schmähe mich nicht der Ansicht, die mich glauben lassen möchte, daß in Folge dieser hier gegebenen „Erläuterungen" auch erst dem Hauptwerke ein breiterer Weg in die Oeffentlichkeit gebahnt wird; denn kann nach ihnen kein Zweifel mehr bleiben über die eigentliche Bestimmung dieses, so wird mit ihrer Hülfe auch vielfach erst der wahre Nutzen davon gestiftet werden, der in seiner Unverkennbarkeit zur Nachfolge im Studium anreizt. Danken wir daher aus doppeltem Grunde Hrn. Hauptmann, daß er, der schon durch Leitung der Herausgabe eines, wenn auch nicht dieses Theils von Bachs Werken ein so wesentliches Verdienst sich erwarb, auch der Bearbeitung dieser „Erläuterungen" sich unterziehen mochte, die — dem Wesen und der ersten Tendenz des Hauptwerks analog — begreiflich nur einen völlig pädagogischen, grammatischen Charakter an sich tragen konnten, jedes etwaigen ästhetischen Raisonnements sich enthaltend, aber dafür jenen denn auch desto vollkommener erfüllend. — Eine Bemerkung, welche der Verleger zufügt, und wornach die beiden Bachschen Fugen für zwei Claviere, welche einen integrirenden Theil des vorerwähnten Werks ausmachen, den Besitzern solcher Abdrücke von diesem, worin dieselben nicht enthalten, gratis auf Verlangen nachgeliefert werden, mag auch hier ihre Wiederholung finden, indem nicht genug zu wünschen ist, daß der Besitz solcher bildender und belehrender Kunstschätze ein vollständiger und allgemeiner seyn möchte. — Aus dem Buche selbst, das in seinen mancherlei Aufschlüssen vielfach selbst ein allgemeines musikalisches Kunstinteresse gewährt, dahinlautende Auszüge vielleicht hier zu geben, steht mir nicht wohl zu.

Schilling.

Darmstadt bei L. Pabst: Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt und der Großh. Hess. Hofsängerin Mad. A. Pirscher achtungsvoll zugeeignet von V. Lachner. Op. 9. Pr. 1 fl. 12 kr.

Referent meint, diese Lieder zu den besseren, wo nicht besten ihrer Art, welche neuerer Zeit erschienen, zählen zu dürfen. Alles vereint sich dazu in denselben, gefühl- und ausdrucksvoller, wie leicht fließender Gesang, sinnreiches Accompagnement, wie glückliche Behandlung von Stimme und Instrument an und für sich. Das Einzige, was ihn weniger angenehm berührte (woran übrigens auch seine minder sympathisirende momentane Stimmung Schuld gewesen seyn kann), ist der durch alle drei Lieder sich hindurchziehende gar zu schmachtende Liebesseufzer. Da möchte der Ernst fast Mitleiden haben mit dem Herzens-Kranken. Freilich ist die Liebe das reichste Gefühl für lyrische Erzeugnisse, aber auch sie kann, wenn kein Maaß in ihrem Athmen ist, fad und langweilig werden, ja komisch sogar, wenn der Hörer bis zu den Jahren gelangt ist, wo selbst die tiefste Innigkeit sich von ernsteren Gedanken auch begleiten zu lassen pflegt. Aufrichtig gestanden, hätte er diese Musik, diesen wirklich trefflichen, gemüthvollen Gesang anderen, sinnreicheren und durch ein ethischeres Maaß geadelten Texten gewünscht. Das erste Lied heißt „Erinnerung" und ist von einem Lachner auch gedichtet (ob von dem Componisten oder einem seiner Brüder, ist nicht angegeben worden). Seit er liebt, muß er leiden, und hatte er früher tausend Freuden, so wünscht er dieses Glück wieder zurück. Es steht in A-moll $^{3}/_{4}$, und wahrlich ist der Uebergang nach A-dur, wo die alte Ruhe wieder erfleht wird, eben so sinnig als effektvoll, das ganze Lied ein ächtes. Aber schlagen wir um, so fleht ein Feodor Löwe auch schon Lüfte, Sterne, Bach und Vögel an, seiner Geliebten seine Seufzer, seine Liebespein vorzusäuseln, vorzuleuchten, vorzuspielen und vorzusingen. Der Componist erfüllt in seinen As-dur-Weisen ($^{6}/_{8}$) Alles, was der Liebesbote soll, und wenn wir etwas gemildert der Worte Inbrunst uns denken, die Bilder edlerer, so horcht Herz und Sinn ergriffen und gern auch dem Gesange zu. Doch da nehmen wir das dritte Lied entgegen, und dasselbe Seufzen in derselben Weise. Im Bache spiegelt sich ihr oder sein Bild, jedes Lüftchen säuselt seinen oder ihren Namen, in jedem Sterne

glänzt er zart und mild, und was athmet und lebt, es ist — „ewig Du“. Wie gesagt aber, kann dies Mißbehagen, das Referent bei dem andauernden, ihm oft weinerlich sogar vorkommenden Seufzen und Sehnen, nur von der eigenen heterogenen Stimmung herrühren, in welcher er sich eben, als er die Lieder sang, befand, und hat dann nur zu bewundern, wie gleichwohl er so gern bei den schönen Melodien weilen und mit wahrer innerer Freude auch dazu spielen mochte. Die Musik vermag, auch bei allem Uebermaaß der Empfindung und des Ausdrucks, sich der sittlichen Unschuld nicht zu entschlagen, und so entzückt die Wahrheit in ihren Tönen unter allen Verhältnissen. rh.

Paris bei Richault: ***Divertissement pour Piano et Violon concertans***, sur la Chaste Suzanne d'Hippolyte Monpou par ***Th. Täglichsbeck***. Oeuv. 20. Pr. 9 Frncs.

Ebendaselbst: ***Rondeau pour le Cor chromatique dit à Pistons***, avec Accomp. d'Orchestre, Quatuor ou Piano, dédié à Mons. Meifred etc. par Ebendenselben. Oeuv. 21. Pr. av. Piano 7 Frcs. 50 Cts., complet 15 Frcs.

Die Motive zu dem Divertissement nahm — wie auch im Titel, nur etwas unbestimmt, angeführt — der Componist aus des kürzlich verstorbenen Monpou Oper „la Chaste Suzanne“. Sie sind an sich eben so gefällig, als hier geschmackvoll über- und durchgearbeitet und neben einander geordnet. Die Composition fängt an mit einem Adagio A-dur ³/₄, und nachdem die Violine zunächst das demselben zugetheilte Gesangsmotiv unter Begleitung des Claviers vorgetragen hat, wird, nach vorangegangener Cadenz, dasselbe auch von diesem Instrumente noch einmal dergestalt aufgenommen, daß die Violine hie und da einen verwandten Gegensatz gewissermaßen hineinwirft. Dann folgt ein modulatorisch schicklich eingeleitetes Moderato C-dur C, in welchem die Violine das Thema allein vorträgt, das in drei Variationen, die dritte mit einem ausgeführten Coda, beide Instrumente hiernach abwechselnd behandeln. Und den Schluß macht ein brillantes Allegro A-dur ⁶/₈, in welchem auch dem Clavier mehr Recht und Antheil an der Darstellung zugestanden werden. Als eine Eigenthümlichkeit des Componisten nämlich erscheint, daß, wo er — wie hier — die beiden Instrumente, Clavier und Violine concertirend im Duett behandelt, er dieselben weniger mit ihrer Eigenthümlichkeit in einander greifen als neben einander erscheinen läßt. Selten führt dies zu einer glücklichen Behandlung der Organe überhaupt, da jedes von beiden alsdann dem andern zu folgen trachtet und hierbei in der Regel aus dem eigentlichen Kreise seiner Individualität heraustritt. Es ist dies auch hier der Fall, und jeder Verständige muß gestehen, daß, so schön die Violine in dieser Beziehung bisweilen hervorragt, in dem Clavierpart sich nur wenige eigentliche Claviersätze vorfinden. Ueberall scheint sich dieselbe blos als ein Arrangement einer Orchester-Partitur darzustellen, und dann kann das Clavier nicht eigentlich concertirend genannt werden. Wie angedeutet liegt im letzten Satze dieser Mangel weniger auffallend vor. Uebrigens glaube ich, daß die Composition ihrem Zwecke als Divertissement, als unterhaltendes Salonstück, vollkommen angemessen ist, und in diesem Sinne stets sich mit Beifall bewähren wird. Sie ist brillant und doch nicht schwierig, bietet viel Abwechselung, sogar überraschende Effekte, und das will ja die (sog.) Gesellschaft, wobei der Musiker noch dankbar anzuerkennen hat, wenn dies Ziel nicht mit Opfern von Seiten seiner Kunst erstrebt wird, was hier, zur Ehre des Schöpfers, nicht der Fall.

Das Rondo, von welchem die Ausgabe mit Clavierbegleitung vorliegt, ist ein äußerst dankbarer Concertsatz für das chromatische oder Klappen-Horn, der zugleich von einer schönen Erfindungsgabe, einem reichen Melodienstrome, wie seltener Achtung vor den Eigenthümlichkeiten des Instruments zeugt, bei welch' letzterer Bemerkung allerdings der Gedanke nicht aus den Augen gelassen werden darf, daß die Composition ein Concertstück seyn sollte und ist. Nach einer Einleitung in F-moll (Adagio C), welche wie gewöhnlich auf der Dominante schließt, und nur noch etwas sparsamer dem Hauptinstrumente die chromatischen und ähnlichen Passagen zugemessen haben dürfte, folgt das liebliche Thema in F-dur (Allegro ⁶/₈), das in den wirksamsten Horntönen sich bewegt, und nachgehend in bester Rondoform zum öfteren wiederkehrt. Am ergreifendsten, wirkungsvollsten indessen dürfte der Zwischensatz As-dur seyn, wo, bei gänzlicher Entschlagung aller eigentlichen Bravour, noch mehr als irgendwo dem Horne sein Eigenstes, dem Horntone sein volles Recht zugestanden wurde. Die Hornvirtuosen mögen auf das Werk aufmerksam gemacht seyn: wo sie es benützen und mit Geschmack, mit schönem Tone vortragen, werden sie des lebhaftesten Beifalls auch gewiß seyn. Schilling.

Literarische Notizen. Die Handlung Eduard Leibrock in Braunschweig hat einige interessante Arbeiten von dem Professor Dr. F. K. Griepenkerl dort veröffentlicht, auf welche damit aufmerksam gemacht seyn mag. Zunächst nämlich hat derselbe versucht, dem wunderherrlichen Andante aus der Beethovenschen Sonate in As-dur (Op. 26), und dem Adagio aus der vielbesprochenen Cis-moll-Sonate einen Text zu unterlegen, dessen Worte sich im schönsten Metrum und in guten Reimen bewegen. Eines andern Urtheils darüber enthalten wir uns, aber leugnen nicht den eignen tiefen Eindruck, den die Worte auf uns machten. — Dann hat derselbe den Choral „Es ist das Heil uns kommen her“ für einen fünfstimmigen Chor canonisch bearbeitet; und ebenso den Choral „Nun komm, der Heiden Heiland“. Erstern Choral hat er Mendelssohn-Bartholdy, und letztern Meyerbeer gewidmet.

Correspondenz *).

Wien am 28. August 1841.

Mit tief betrübtem Herzen schreibe ich Ihnen heute, und bin auch überzeugt, daß Sie den Brief trauernd aus der Hand legen. Ihr, unser Freund, der Capell-

*) Der Schluß der in letzter Nummer abgebrochenen Münchner Correspondenz wird in den nächsten Nummern folgen, da der Inhalt der hier mitgetheilten Briefe nicht wohl einen längern Aufschub zuließ. Anm. d. Red.

meister Ritter Ignaz von Seyfried starb gestern, nach einer kurzen, aber sehr schmerzlichen Krankheit. Daß der würdige, viel verdiente, so herzensgute Mann noch so leiden mußte in dem Kampfe, in welchem das Geschick ihn hinwegrufen wollte von der Erde, auf welcher ihm in der letzten Zeit doch nur noch wenige Freuden geblüht, und von der er sich — ach! leider — selbst aufrichtig hinweg gesehnt. Sie kennen das Leben und Wirken des Mannes, mit dem Sie ja, wie ich von ihm selbst so oft gehört, zudem seit Jahren die innigste Freundschaft gepflegt; ohne Zweifel aber theilen Sie die Todesnachricht auch in den Jahrbüchern mit, und in dieser Rücksicht erlauben Sie, daß ich noch ein paar Worte darüber hersetze.

Seyfried war der Sohn eines Fürstlich Hohenlohe'schen Hofraths und 1775 zu Wien geboren *). Anfangs zum Staatsdienste bestimmt, hatte er als Jurist bereits mit glänzendem Erfolge absolvirt; konnte aber den angebornen Trieb zur Tonkunst, der zumal durch frühen Unterricht auf mehren Instrumenten, namentlich von Seiten Mozarts auf dem Clavier, aufs lebhafteste geweckt worden war, nicht unterdrücken, und mit den praktischen Uebungen verbanden sich bald die tiefsten und gründlichsten theoretischen Studien. Von da bis zum völligen Uebergange von der Jurisprudenz zur Kunst war dann nur ein und um so kleinerer Schritt, als seine ersten Compositionsversuche auch mit der lebhaftesten Theilnahme von Seiten des Publikums aufgenommen wurden. Es war ein schönes Leben damals, das ein Kreis von gegen zehn jungen talentvollen und gebildeten Künstlern entfaltete. Ich denke mit Sehnsucht noch manchmal daran. Dionys Weber, Wittasek, Tomaschek, Winter — — sie und noch Andere werden ähnliche Gefühle wohl oftmals gehegt haben oder noch oftmals hegen. Seyfried ward Capellmeister am Theater an der Wien, mit 2000 fl. C. M. Gehalt. Er war eher klein als groß von Gestalt: scherzenshalber legte er, als er sich zum erstenmale auf den Direktionsstuhl setzte, das Carpus juris unter. „Wenn man zur Kunst aufblickt, muß man schon über dem Rechte stehen", meinte er. An zwanzig und mehr Opern und Melodramen, Balleten und viele einzelne Stücke wurden von jetzt an für das Theater geschrieben. Wie vielen donnerten die Häuser Beifall entgegen! — Doch die eigentlichste Heimath ward seiner Muse erst, als er ernstlicher sich der Kirchenmusik widmete. An 200 beläuft sich die Zahl derjenigen seiner dahin gehörigen Werke, welche in die Oeffentlichkeit gelangt sind, und nicht viel weniger werden es seyn, die sich in seinem Nachlasse noch finden. In allen Kirchen Oesterreichs erschallen sonntäglich seine Preisgesänge, und es ist wahrlich nicht etwa blos die Liebe zu dem vaterländischen Componisten, die sie dahin gebracht hat. Als theoretischer Schriftsteller und Lehrer war kaum seine Thätigkeit geringer. Wie unendlich viele treffliche Aufsätze hat er in die verschiedensten Zeitschriften geliefert! — Albrechtsberger und Beethoven setzte er ein Denkmal durch Herausgabe ihrer theoret. Werke. Eine zahlreiche Reihe der jetzt in Achtung und Würden stehenden Künstler nennt sich seine Schüler. Solcher Fleiß, mit Talent und Geschick gepaart, war denn auch nicht ohne einige zeitliche Früchte geblieben. Seyfried hatte sich ein schönes Vermögen erworben, konnte seinen Abschied als Capellmeister nehmen, und in vollkommenster Ruhe sein Leben und seine Kräfte der Kunst widmen. Er sah darin den höchsten und schönsten Segen des Himmels. Nicht als wenn er den Müssigang geliebt hätte; er war auch nachdem noch eben so thätig als vorher, doch mehr in freier Richtung. Er lehrte, mündlich und schriftlich, durch Wort und That, und das war seine Lebensseligkeit; darin fand er seinen glücklichsten Beruf. Welch schöner! — Doch da mußte das geringere haushälterische Talent eines sehr nahen Verwandten, dem er den größten Theil seines Vermögens anvertraut hatte, ihn darum bringen, und, alt und grau geworden, mußte der Mann aufs Neue wieder nach Brod ringen mit und bei seiner Arbeit. Er klagte nicht darüber; seine fromme Seele trug geduldig und ergeben, was der Himmel über sie schickte. Dem Freunde hätte das Herz dabei brechen mögen; doch mußte man sein ganzes Vertrauen auch besitzen, wenn er den vollen Schmerz seines Herzens ausgießen sollte. War es möglich, daß die Welt solch' Gemüth, so viele Güte mißbrauchen oder vergessen konnte? — Vieler musikalischen Gesellschaften, auch unsres Vereins Mitglied war er demungeachtet nach allen Seiten hin fortan thätig; leitete ohne Anspruch auf welche Entgeltung die größten Musikaufführungen und überwand mit freudigem Eifer alle dabei obwaltenden Mühen. Auch ein Requiem hat er noch für sich selbst geschrieben. Es wird bei seiner Leichenfeier aufgeführt werden. Ich glaubte, es werde mir das Herz durchschneiden, als er uns bat, dafür Sorge zu tragen, und dann bei der Stelle, wo er seine Sehnsucht nach dem Jenseits glaube niedergelegt zu haben, den Mitwirkenden alle Aufmerksamkeit zu empfehlen. „Sonst — war seine Drohung, durch welche die ganze himmelreine Seele seines Lebens zu lächeln schien — rufe ich euch ein Fiasco von oben zu." — Wien hat eine kräftige Stütze seines musikalischen Stolzes und seiner Macht weniger; noch ein paar solcher Opfer, und mit fremden Kräften müssen wir unsern Ruhm zu erhalten suchen *). — Anderes — ein ander Mal; heute kann ich nicht.

M.

*) Ein Irrthum; durch des Seligen eigenes handschriftliches Zeugniß können wir beweisen, daß er am 15. August 1776 geboren wurde. Anm. d. Red.

*) Eine ausführliche Biographie Seyfrieds, mit namentlicher Aufführung seiner vornehmsten Werke findet man in Schillings „Universallexicon der Tonkunst", von dem Herausgeber selbst verfaßt. Anm. d. Red.

Berlin am 30. August 1841.

Damit sich nicht etwa unsere Jahrbücher auch der einen oder andern irrigen Nachricht und Vermuthung schuldig machen, womit neuerdings wieder die öffentlichen Blätter, groß und klein, in Sachen Spontini's übersäet seyn werden, indem der Mann nach Paris abgereist ist, so theile ich schnellstens die Ursache und näheren Umstände dieser Reise ihrer ganzen vollen Wahrheit nach mit. Bekannt-

lich ist der K. Generalmusikdirektor Ritter ꝛc. Spontini Mitglied des Institut de France, und welche Obliegenheiten er als solches zu erfüllen hat, dürfte eben so wenig mehr ein Geheimniß seyn. Schon bei Ernennung Spontini's zu jener Ehrenstelle ward ihm gewissermaßen zur Pflicht gemacht, jährlich mindestens ein paar Monate in Paris anwesend zu seyn und den Sitzungen des Instituts anzuwohnen. Im vergangenen Jahre konnte dies nun aber aus mancherlei Gründen nicht der Fall seyn, und das Institut ließ daher wiederholt die dringendsten Aufforderungen an Spontini ergehen, jenen seinen Obliegenheiten nachzukommen. Neuester Zeit kamen diese und dergleichen amtliche und private Mahnungen öfter und in kürzeren Zwischenräumen als früher. Immer aber lehnte er sie entweder ab oder ließ er sie ohne alle Beachtung, weil er, sich schuldlos fühlend, den vollen Ausgang seines Processes abwarten und selbst den Schein, als möchte er demselben seine Gegenwart nur irgendwie entziehen, vermeiden wollte. Kürzlich indessen soll einer „letzten“ amtlichen Mahnung eine Art von Drohung zugleich beigefügt gewesen seyn, und um nicht ein wohlerrungenes Ehrengut wie die treffliche Gelegenheit zu manch' nützlicher Wirkung gar dieserhalb zu verlieren, machte er nun von dem ihm zustehenden und bewilligten zweimonatlichen Urlaube Gebrauch und reiste nach Paris, von wo er indessen schon im November dieses Jahres wieder auf seinen Posten sicher zurückkehren wird.

Eine zweite Mittheilung, die ich heute zu machen habe, ist weniger erfreulicher Art. Der in ganz Deutschland und auch über dessen Gränzen hinaus bekannte treffliche Liedersänger Carl Friedrich Curschmann ist am 24. d. zu Danzig gestorben. Er war ein Berliner, am 21. Juni 1805 geboren, Sohn eines Kaufmanns. Als Knabe zeichnete er sich durch eine wunderherrliche Sopranstimme und überhaupt viele Liebe zur Kunst aus. Gleichwohl betrug der Unterricht, den er darin erhielt, entfernt nicht so viel, als daß man daran gedacht hätte, ihn förmlich dafür zu erziehen. Vielmehr mußte er nach dem Willen seiner Eltern und theilweise auch aus eigener Neigung sich den Rechtsstudien widmen. Erst später trat eine besondere Vorliebe für die Kunst bei ihm hervor, und sofort machte er Reisen. In Cassel ergab er sich unter Spohrs und Hauptmanns Leitung vier Jahre lang mit allem Fleiße dem Studium der Composition und Theorie der Musik überhaupt. Dort eröffnete er auch seine Laufbahn als Tonsetzer durch eine Operette „die beiden Todten“, und einige Kirchensachen. 1829 nach Berlin zurückgekehrt, widmete er sich aus besonderer Vorliebe der Lieder-Composition, und mit vielem Glücke. Seine Lieder und Gesänge gehören zu den besten Kunstwerken ihrer Gattung. Wer kennt nicht das „Bächlein laß dein Rauschen seyn“, „die stillen Wandrer“. Im Besitz bedeutender Glücksgüter konnte er übrigens auch stets den besten Augenblick zum Schaffen abwarten. Er hinterläßt eine zahlreiche liebenswürdige Familie und einen noch reicheren Kreis von trauernden Freunden. Seine Liebe und Hingebung zu dieser war nicht minder aufrichtig und groß als zu seiner Kunst, und diese — durfte noch Vieles, Alles und das Beste von ihm hoffen. Ke.

Stuttgart am 7. Septbr. 1841.

Gestern starb hier der Hof- und Cammersänger Aloys Doblee, nächst Staudigl oder vielmehr neben diesem unbedingt der ausgezeichnetste Bassist Deutschlands in neuester Zeit. Er war zu Gebratzhofen in Würtemberg am 17. November 1796 geboren, sollte katholischer Geistlicher werden, verließ heimlich aber das Priester-Seminar, und begann in Wien seine theatralische Laufbahn. Später war er in Linz, Frankfurt, London ꝛc. und seit 1831 in Stuttgart für die ganze Zeit seines Lebens mit einem bedeutenden Gehalte angestellt. Sein Tod war vielleicht der martervollste, dem ein Mensch unterworfen seyn kann: er starb an einer sog. Schlundverengerung, konnte seit ungefähr 6 Monaten nur noch dünne Speisen und von diesen auch alle Tage weniger genießen. In den letzten 14 Tagen vermochte er nur noch gekochtes Wasser, das mit stärkenden Mitteln getränkt war, zu schlucken. Ein großer, überaus muskulöser, kräftiger Mann, ja ein lebender Coloß früher, mußte er an Krücken in der letzten Zeit im Zimmer umherschleichen und zuletzt — ein Schattenbild — fest da liegen. Eine Cur in Wildbad hatte Vieles gebessert, und 4 Monate krank schon, konnte er nach ihr zum ersten Male wieder etwas Fleisch genießen; eine Nachkur in Ems aber verschlimmerte um so viel das Uebel wieder, zu dem endlich dann, aus Mangel an Säften, ein Magenkrebs auch trat.

Feuilleton.

Lesefrüchte.

* Die Zeitschrift „der Pilot“ Nr. 68 von diesem Jahre läßt sich in Angelegenheiten, die uns näher noch betreffen, wörtlich folgendermaßen vernehmen, worauf wir das Amen Jedem überlassen:

„Wenn man unsere deutschen Opern-Theater — sagt sie — in Ermangelung neuer origineller und ansprechender Compositionen auf die vielen trefflichen ältern Werke hinweist, die in ihren Repositorien vermodern, so ist man in Gefahr, für einen Pedanten gehalten zu werden, man kann noch froh seyn, wenn man das Epitheton eines Classikers erhält, als ob die ganze Kunst der Musik nicht dem Romantismus angehörte und hier unter dem, was Jene als classisch wie etwas Abgethanes belächeln, nicht überhaupt im Allgemeinen alle wahrhafte Musik, im Gegensatz zu den musikalischen Flittern und Fetzen so vieler moderner Machwerke, gemeint wäre. Wie aber nun, wenn selbst die Franzosen, denen man schwerlich Pedanterie wird vorwerfen wollen, der Leerheit und Geschmacklosigkeit ihrer neuesten Produktionen im Fache der Oper müde, mit wahrer Herzenslust zu Gretry und Dalayrac zurückkehren? und wenn sie in ihren musikalischen Kritiken schon angefangen, die bizarren Effekte zu verwerfen und es z. B. an Adam's Musik zu dem Ballet „Giselle“ als ein besonderes Verdienst hervorzuheben, daß sie einfach, ruhig und lieblich sey? Vielleicht finden nach solchem Vorgange auch bei uns die ältern Meister wieder Gnade, und man beschränkt dann die Duldung nicht mehr blos auf Mozarts „Don Juan“ und „Figaro“ und Gluck's drei Hauptwerke „Armide“, „Alceste“ und „Iphigenie in Tauris“, neben ewiger Wiederholung von Bellini, Donizetti, Auber und Adam. Man höre, wie die Revue de Paris über die letzten Erscheinungen auf dem Theater der komischen Oper zu Paris urtheilt. „Jede Woche fast“, sagt dies Blatt, „sieht man einen kleinen gar bescheidenen Akt auskriechen; mag das Werk nun von Collet oder Kastner oder Girard oder Clapisson seyn (die neuesten Produkte dieser Herren waren Frère et mari, la Perruche, la Fugueuse, deux Voleurs, l'ingénue und la maschera), die Musik ist

immer nach demselben Zuschnitt und von gleichem Werth. Der Eine dieser Componisten hätte für sie alle schreiben können, die Arbeiten wären darum nicht besser und nicht schlechter ausgefallen. Die Tonkunst hat mit diesem Sammelsorium von Noten, mit dieser Reihefolge von Arien und Duetten ohne Erfindung und Melodie nichts zu schaffen, und mit dem Lampenlicht erlöschen auch diese mühsam zusammengeleimten Werkchen." Dann wird mit Enthusiasmus über die Wiederauferweckung des „Richard Löwenherz" von Gretry und der „Camilla" von Dalayrac (mit der gleichnamigen Oper von Pär nicht zu verwechseln) berichtet und dem Componisten Adam eine derbe Lection darüber ertheilt, daß er sich unterfangen, dem ersteren dieser Werke durch einige moderne Zuthaten nachhelfen zu wollen. „Gretry", sagt die Revue, „hatte zwar die Compositionskunst nur oberflächlich studirt. Der Führung seiner Melodien, der Behandlung der Gesangsparthien und des Orchesters ist diese Nachlässigkeit ein wenig anzusehen; aber seine Mängel werden durch kostbare Vorzüge vollkommen besiegt. Wenige Componisten besitzen, so wie er, eine stets ausdrucksvolle und originelle Inspiration, eine so feine und reizende Charakteristik, und so ausgezeichnete Kenntniß der dramatischen Wirkung. „Richard Löwenherz" wurde im Jahre 1785 (also zwei Jahre vor dem „Don Juan") zum ersten Male aufgeführt. Seitdem hat die Kunst der Instrumentation unendliche Fortschritte gemacht, aber man kann Gretry seine etwas veralteten Formen nicht nehmen, ohne zugleich das eigenthümliche Gepräge des Autors zu zerstören, und ungeachtet einiger Unvollkommenheiten wird man an ihm noch stets den leichten, anmuthigen Genius, den feinen, zartsinnigen Geist bewundern, worauf der Charakter der französischen Schule beruht, deren Stolz Gretry, Mehül und Dalayrac sind." Im vorigen Jahre hatte man auch in Berlin die ächt romantische Oper „Richard Löwenherz" wieder auf die Bühne gebracht, aber ungeachtet des lebhaften Beifalls, den sie fand, wurde sie nach zweimaliger Wiederholung bei Seite gelegt; eben so in diesem Jahre Gluck's „Iphigenie in Aulis". Beide Opern machten recht volle Häuser; warum also mußten sie sogleich wieder zur Ruhe gehen? War vielleicht das singende Personale nicht zufrieden damit? Sehr möglich, weil es in diesen Opern keine Bravourstücke, keine Effektstellen giebt, weil hier der einzelne nicht auf Kosten des Ganzen sein Licht kann leuchten lassen, wofür in der neuesten italienischen und französischen Oper meist so herrlich gesorgt ist. Und man weiß, welche Mächte eine Primadonna und ein erster Tenor sind. Nur für diese werden meist noch Opern einstudirt, um ihnen einen Beifallssturm und mindestens dreimaligen Hervorruf zu verschaffen, — nicht für das Publikum, oder doch für dieses nur indirekt, um der Kunst willen gar nicht. Auf ihrem Gipfel stand dieses System in Berlin unter der Regierung der Löwe, und jeder wahre Musikfreund daselbst wird dieser stolzen Donna gewiß alle Triumphe in London wünschen und gönnen, damit sie nicht am Ende wieder zu dem von ihr verschmähten frühern Engagement ihre Zuflucht nehme. Es wäre im Interesse der Theater-Direktionen, das Publikum auf jenen Standpunkt zurückzuführen, wo es mehr an der Musik selbst und an einer schönen Gesammt-Ausführung derselben, als an den brillanten Paraden einzelner Gesangs-Manieristen seinen Genuß fand. Die Eitelkeit läßt sich theuer bezahlen; die künstlerische Hingebung ist anspruchsloser. Und auf jedem Wege wird eine fortwährende Steigerung zum Bedürfniß; das Publikum verwöhnt sich immer mehr und verliert zuletzt den Sinn für einfache, wahre Schönheit ganz und gar. Noch ist es Zeit, einzulenken; man sorge für ein gutes Ensemble von reinen, frischen und geschmackvoll ausgebildeten Stimmen, mit lebhaftem Gefühl für Schönheit des Vortrags und Ausdrucks und mit gewandtem Darstellungstalent verbunden; man bringe dann eine Anzahl der besten ältern Werke, die Cosi fan tutte, Entführung, Zauberflöte und Idomeneus von Mozart, die Abencerragen, Ali Baba, den Wasserträger und Lodoiska von Cherubini, Axur von Salieri, Oedip von Sachini, die heimliche Ehe von Cimarosa, und einige der Opern Mehuls, Paisiellos, Dalayrac's und Anderer wieder auf das Repertoire, man wechsele zwischen diesen und den neuern Werken ab, und man bringe auch alles irgend Tüchtige zur Ausführung, was die Componisten des Tags liefern, — dann wird es, ohne großen Kostenaufwand, an vollen Häusern nicht fehlen. Wenn man sich aber stets in dem engen Zirkel von etwa zwanzig Opern herumdreht, so muß natürlich durch den Reiz pikanter Virtuosität ersetzt werden, was man an Fleiß im Einstudiren versäumt.

Einfluß der Musik auf eine Deputirtenwahl.

An einem schönen Herbsttage fanden sich zwei einander unbekannte Reisende im Coupé einer Diligence zusammen. Der schwere Postwagen war schon zwei Meilen hinter Paris, welches er eben verlassen hatte, und unsere Reisegefährten hatten noch kein Wort mit einander gewechselt. Endlich entschloß sich der Eine, eines so langen Stillschweigens überdrüssig, dasselbe zu brechen und begann, zu seinem Nachbar gewendet: „Sie gehen nach Caen, mein Herr?" — „Ja", erwiederte der Angeredete mit einem deutlich wahrnehmbaren südlichen Accent; „aber ich bleibe nur über Nacht da." — „Sie sind auf einer diplomatischen Mission begriffen?" fragte Jener, der in dem Knopfloch des Fremden ein rothes Band bemerkt hatte; „vielleicht in Aufträgen nach Spanien?" — „O nein, nein", erwiderte der Andere mit Lachen, „ich reise ein wenig, um zu reisen, ohne bestimmten Zweck, bloß zu meinem Vergnügen; doch bin ich kein Diplomat und möchte wenig Geschick für das Studium der Protocolle und Conferenzen besitzen." — „Ach, Sie Glücklicher, wie beneide ich Sie darum", antwortete der Andere; „die politische Laufbahn, glauben Sie mir, ist das wahre Danaidenfaß, das man nie füllt; je mehr man thut, desto mehr bleibt zu thun übrig." — „Ei", sagte der Fremde, ich hätte nicht geglaubt, daß die Carriere des Staatsmannes ein so undankbares Geschäft sey." — „Und doch ist dem so; übrigens da der Zufall uns einmal zusammengeführt hat, so will ich Ihnen im Vertrauen eine Mittheilung machen, die von dem Wankelmuth politischer Rollen überzeugen soll. Drei Jahre hinter einander bin ich Deputirter des Departements gewesen; nun hat das Ministerium eine Schlappe erlitten und für zweckmäßig gefunden, die Kammer aufzulösen, und mich dadurch genöthigt, mich von Neuem vor mein Wahlcollegium zu stellen! Ach, glauben Sie es oder nicht, ich habe eine Art von Furcht ...." — „Furcht!" erwiderte der Unbekannte, „und warum? wirft Ihnen Ihr Gewissen eine nachsichtige Kugel, ein zu gefälliges Votum im Interesse der Machthaber vor?" — „Ja, ja, daran mag wohl etwas seyn; ich war stets für die Minister, und das möchte nicht leicht nach Jedermanns Geschmack seyn. Und dann — soll ich es Ihnen gestehen — ich habe einen Mitbewerber von der Opposition, der die Mehrheit für sich hat." — „Es ist doch aber nicht wahrscheinlich", entgegnete der Vertraute, „daß die Minister, deren Freund Sie sind, Sie in einer so wichtigen Crise ohne Hülfe lassen werden?" — „Das Ministerium, mein Herr, scheut den Vorwurf, daß es seinen Einfluß auf die Wahlen geltend mache, einen Vorwurf, der ganz gewiß nicht ausbleiben würde, und es begnügt sich daher, durch den Präfecten zu meinen Gunsten Visiten machen zu lassen, aber ich, für meinen Theil, setze auf diese Protection gar wenig Hoffnung." — „Warum wenig?" — „Der Präfect ist nicht sehr beliebt; man speist auf seinen Bällen nicht zum besten."

Bei dieser offenherzigen Mittheilung administrativer Geheimnisse konnte sich der Fremde eines schallenden Gelächters nicht enthalten; bald aber nahm er sich zusammen, und einen ernsten Ton wieder anstimmend, sagte er zu dem besorgten Deputirten: „Mein Herr, ich bedaure unsäglich, daß ich nicht Franzose bin und Ihnen zu Ihrer Wiedererwählung behülflich seyn kann; ich hätte Ihre Bewerbung von ganzem Herzen unterstützt." — „Jammerschade, Ihre Stimme und Verwendung hätten mir von großem Nutzen seyn, vielleicht das schwankende Gleichgewicht herstellen können; denn es bedarf oft nur eines kleinen Vortheils, um den Sieg zu erringen. Rathen Sie z. B. einmal, was bei der morgenden Wahl den Ausschlag geben und mir zu meiner Wiedererwählung verhelfen würde?" — „Ich bin sehr gespannt." — „Eine wahre Kleinigkeit, ein Ding, das nicht der Rede werth ist." — „Aber um aller Heiligen willen, so nennen Sie es doch nur." — „Eine Serenade!" — „Eine Serenade?" wiederholte der Fremde voller Erstaunen. — „Nichts anders; wenn man mich unter den Fenstern meines Hotels mit einer Musik bewillkommnete, so würde das die Committenten zu meinen Gunsten elektrisiren; es wäre eine Demonstration, eine Ovation, ein Triumph;

dies brächte mir morgen auf unsern Comiteen mindestens eine Majorität von 50 Stimmen. Aber, o utopische Träume! man hat mir im Voraus geschrieben, daß ich bei meiner Ankunft keine Serenade zu erwarten hätte.“ — „Und wenn ich Ihnen dieselbe zu Wege brächte?“ fragte der Unbekannte. — „Herr! Sie? der Fremde, der Unbekannte schmeichelt sich eines solchen Erfolges? Nein, das ist unmöglich.“ — „Nehmen Sie einmal den Fall an, mein Grundsatz ist, Reisende müssen Sich die Hand bieten; wenn Sie nun ein Ständchen erhalten und laut Ihrer Berechnung wieder erwählt werden, versprechen Sie mir, das zu gewähren, um was ich Sie bitten werde?“ — „Ich bin zu Allem bereit, Theuerster, Sie retten mein Leben, versteht sich — aber ich kann an mein grosses Glück noch nicht glauben.“

Hier suchte der Deputirte den Namen seines Reisegefährten zu erfahren, aber der Andere weigerte sich standhaft, sich zu nennen.

Gegen 6 Uhr Abends kam die Diligence in Caen an, und die beiden Reisenden stiegen auf dem Paradeplatz im Hôtel du Nord ab. — „Und mein Ständchen?“ fragte der Deputirte. — „Fassen Sie Muth“, antwortete der Unbekannte, „ich bin meiner Sache gewiß.“ — Indem er diese Worte sprach, wendete er sich, bestellte für morgen eine Postchaise und ging, einen Freund aufzusuchen, den er mitnehmen wollte. Alsdann begab er sich zu dem Direktor des Musikcorps der Nationalgarde und gab sich zu erkennen. Der Künstler empfing ihn nicht anders, wie man einen König empfängt, mit allen Zeichen der Ehrfurcht und Ergebenheit, die man gekrönten Häuptern zollt. Der Unbekannte sprach einige Augenblicke leise mit ihm und verließ ihn dann, um sich nach dem Hôtel du Nord zu begeben, wo ihn der Deputirte zu einem Abendbrod erwartete. — „Ich hatte es Ihnen wohl vorausgesagt“, begann der Staatsmann, als er ihn gewahrte, „kein Ständchen!“ — „Stehen Sie auf und glauben Sie endlich, Ungläubiger“, erwiderte sein Reisegefährte und zog ihn an's Fenster.

O Ueberraschung, o Glück! wer malt die Freude des Deputirten, als er hundert Musikanten unter seinem Fenster erblickt! Eine flüchtige Musterung zeigt ihm die Flöte, die Clarinette, die Posaune, das Waldhorn, die Violine, die Bratsche, die Pauke, den Triangel und alle übrige Instrumente, die nur zu dem Unisono eines prächtigen Concerts aus dem Stegreif zusammentraten. Den Anfang machte die herrliche Ouverture aus Wilhelm Tell, diese rührende Melodie, wo die Schweiz auf jeder Note schwebt; dann folgte „der Graf Ory“, dieses süß poetische Gekose; den Schluß bildete „Moses“, die gewaltige Composition, welche Gefühle und Gedanken in eine patriarchalische Welt zurückversetzt. — Der Deputirte fiel seinem Retter um den Hals: „Was kann ich für Sie thun?“ — „Geduld, ich werde es Ihnen schreiben, wenn Sie wieder erwählt sind; Sie haben versprochen, meinem Gesuche Gewährung zu verschaffen, und ich zähle darauf. Guten Abend und Lebewohl mein Herr.“ — Hiemit zog sich der Fremde in sein Zimmer zurück. Am andern Tage trug ihn eine Postchaise gen Süden nebst dem Freunde, der ihn in Caen erwartet hatte.

Die Serenade war gut berechnet; der Deputirte wurde von Neuem gewählt. In der That, dieses Ständchen überraschte Jedermann; Niemand hatte auch nur eine Ahnung davon, Keiner hatte die Musikanten bestellt. Die Mißvergnügten begaben sich zum Musikdirektor und forderten ihn zur Rechenschaft. Dieser erklärte, daß er noch niemals einem ministeriellen Deputirten ein Ständchen gebracht hätte, aber diesesmal wäre das ein ganz anderer Fall; seine Musik hätte einer glänzenden Notabilität gegolten, deren Namen er aber nicht verrathen dürfe. Diese Enthüllung setzte die glücklichen Bewerber und seine Feinde zugleich in Verlegenheit; wer war dieser Unbekannte, der also gebot in einer Stadt, wo Niemand ihn kannte? was hatte er für einen Anspruch auf so öffentliche Ehrenbezeugungen? Aber ein Brief, welchen der Deputirte wenige Tage nach seiner neuen Wahl erhielt, machte seinen Vermuthungen ein Ende. Er lautete also:

„Werther Herr, Sie bedurften einer Serenade um jeden Preis, und ich habe sie Ihnen verschafft, indem ich Ihnen diejenige abtrat, welche mir bestimmt war. Der Direktor der Nationalgarden-Musik von Caen wollte mir diesen ehrenvollen Empfang bereiten, und ich habe ihn gebeten, allein das Geheimniß zu bewahren, wem sie eigentlich zu Gute kommen werde. Er hat das Geheimniß bewahrt, hat meinen Namen nicht veröffentlicht, und seiner Verschwiegenheit haben Sie die Ehre Ihrer Wiedererwählung zu danken. — Jetzt aber, wie es überhaupt das erste Mal ist, daß ich zu Gunsten eines Wahlgeschäfts machinire, verlange ich den Lohn für meine Dienste. Sie haben versprochen, zu thun, was ich von Ihnen fordern würde, sobald Sie abermals gewählt wären: bewirken Sie durch Ihren Einfluß, daß im Departement Calvados eine gründliche Schule für Vocalmusik fundirt werde, so wird wenigstens die Kunst aus unserer kleinen Verschwörung einen Gewinn ziehen. Leben Sie wohl, mein Herr; ich wünsche Frankreich aufrichtig Glück, Sie zum Deputirten zu haben, denn ich kenne Sie als einen Ehrenmann und als einen Freund der Ordnung, und es macht mir eine besondere Freude, Ihnen in meinem Charakter als Künstler irgendwie gedient zu haben. Ihr ergebener Diener Rossini.“

Bei Lesung dieses Briefes erkannte der Deputirte den zu seinen Gunsten bewirkten Unterschleif, und weit entfernt, das Geheimniß dieses Vorfalles zu bewahren, besaß er Ueberwindung genug, der ganzen Stadt zu erzählen, wer sein heimlicher Protector gewesen war. (Gaz. music.)

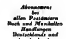
Kleine Zeitung.

Dresden am 21. Aug. Gegenwärtig verweilt ein wahrer Embarras de Richesse an berühmten Sängerinnen hier, denn außer der **Unger** und **Schröder-Devrient**, welche Dresden nicht wieder verlassen haben, sah man kürzlich auch die ehemalige **Sontag** und die **Pasta** an Einem Orte versammelt. Die Sontag, jetzige Gräfin Rossi, ist mit ihrem Gatten auf der Reise nach Ungarn zu ihren Verwandten begriffen, und hat einige Wochen zum Besuch bei ihrer hier in Dresden lebenden Mutter zugebracht. Signora Pasta war aus Leipzig vorläufig angekommen, um die Unger zu hören. Später hoffen wir sie auch auf unsrer Bühne auftreten zu sehen. Trotz dem, daß die Jugend hinter ihr liegt, sind die Formen ihrer Gesichtszüge doch noch von ausnehmend edler Schönheit. Von der Unger hat man wohl behauptet, daß sie in deutscher Musik nicht zu excelliren verstehe. Indeß hat sie uns so weit das Gegentheil, wenn auch nur erst im Concerte, dargethan, wo sie mit dem größten Erfolge eine Arie aus „Figaro“ sang. Die Art, wie sie Mozart vorträgt, zeugt von der tiefsten Einsicht in die Schönheiten der ächten deutschen Musik und dürfte keine Vergleichung zu scheuen haben. Unser Publikum hofft zuversichtlich, daß die berühmte Frau dem allgemeinen Wunsche nachgeben und der Würde ihres Rufes gemäß ihre künstlerische Laufbahn in einer Mozart'schen, nicht in einer modernen italienischen Oper bei uns beschließen werde.

Wien am 4 August. Gestern hatte unter des Fürsten von Lobkowitz Vorsitz die Prämien-Vertheilung an die Zöglinge unsers Conservatoriums statt. Die Musikstücke, welche zuvor aufgeführt wurden, waren theils von Lindpaintner, theils ältere von Mozart und Haydn, und im Uebrigen Solosachen. Das meiste Lob ernteten **Böhm's** Schüler, der in Wahrheit aber auch sehr großen Fleiß auf seinen Unterricht verwendet, und damit zudem kein geringes didaktisches Geschick verbindet. — Als auf eine höchst interessante Neuigkeit mache ich Sie auf die Sammlung (israelitisch) gottesdienstlicher Gesänge aufmerksam, welche kürzlich der Obercantor am hiesigen israelitischen Bethause, S. **Sulzer**, unter dem Titel Schir Zion herausgegeben hat, und die wirklich der trefflichen Gesänge viele enthält. Auch hiesige Componisten steuerten manch' neue Frucht dazu, wie der wackere **Seyfried**. — Vielleicht ist auch zu Ihnen das Gerücht gedrungen, daß die Sängerin von **Hasselt** bei den unlängst hier (leider) vorgekommenen mehrfachen Fallimenten ihr ganzes Vermögen, das in 50,000 fl. bestanden, verloren habe: ich kann aus bester Quelle versichern, daß an der ganzen Geschichte nicht eine Sylbe wahr ist.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



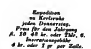
Jahrbücher

des

deutschen National-Vereins

für

Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. — *Nr.* **38.** — 23. September 1841.

Wird S. Bernhard den musikalischen Schriftstellern des Mittelalters mit Recht beigezählt? †)

Unter manchen seltenen Büchern, welche die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates in Wien in ihrer ansehnlichen Bibliothek besitzt, ist nicht zwar der wichtigsten, doch, wie es scheint, der seltensten eines ein gedrucktes Buch vom Jahre 1517, das den besten musikalischen Litteratoren und Bibliographen neuerer Zeiten, einem Fürstabte Gerbert, P. Martini, Hawkins, Burney, Forkel, Lichtenthal, Jöcher, Adlung u. A. gänzlich unbekannt geblieben, und schon deren früheren Vorarbeitern, den unermüdlichen Benedictinern des XVII. Jahrhunderts, entschlüpft war. Dieses Buch enthält in einem Bande gesammelt die musikalischen Traktate, welche dem heiligen Bernhard zugeschrieben werden, nebst einigen anderen, welche die Einrichtung des Chorgesanges in den Klöstern des Cistercienser-Ordens zum Gegenstande haben *).

Der vollständige Titel dieses, 55 Blätter oder 109 Seiten in 4. füllenden, lateinischen Werkes lautet:

Contentorum in hoc veinmine index.

Isagoge in musicam mellifini Doctoris sancti Bernardi.

Opus musicum divi ac dulcissimi Berhardi.

Appendix de inflectionibus octo tonorum.

Modulus psallendi metri primi.

Institutio divi ac doctissimi patris Bernhardi, quomodo psallendum.

Formulae pronunciandi lectiones et collectas in divinis officiis.

Auf das eben mitgetheilte Titelblatt folgen auf der Rückseite 8 panegyrische Distichen, mit der Ueberschrift: In emendatam sancti Bernhardi Musicam Hermannus Tulichius. Darauf die Zueignungsschrift des Herausgebers, er nennt sich: Frater Michael indignus Prior Czellensis, und widmet das Buch dem von dem Haupte des Ordens (Monarcha Primateque Cisterciensis religionis) Biasio, Abte zu Cisterz, für die Provinzen Böhmen, Mähren, Schlesien, Lausitz, Meißen, Thüringen, Sachsen rc. bestellten Commissario (an anderen Stellen Correctori) Martino de Locho.

Der Herausgeber wundert sich, daß die ehrw. Väter von Clairvaux, welche neulich sämmtliche Werke des „honigfließenden heiligsten Vaters" im Druck ausgeben lassen, desselben musikalische Schriften (opus musicum) nicht aufgenommen haben: es wäre dies um so nöthiger gewesen, als in vielen, auch hochberühmten Klöstern des Ordens das Werk nicht einmal dem Namen nach bekannt sey; es werde aber auch leider nirgends so schlecht gesungen, als in den Klöstern des Ordens u. s. w. Er bittet daher den Vorsteher, dem er das Werk zueignet, das opus musicum des h. Bernhard, mit dem beigefügten modo psallendi inflectionibusque tonorum, desgleichen der formula legendi pronunciandique lectiones in officiis ecclesiasticis, nebst den kurzen „Isagogis", welche er, Frater Michael, dazu verfaßt — („in idem opus raptim a me pridem ex probatissimis musicis collectam",) dem Druck übergeben zu lassen. Die Dedication ist datirt: Raptis (?) ex Coenobio nostro etc. 1517 *). Den Beschluß machen 2 Seiten lateinischer Distichen, panegyrischen Inhaltes, an den P. Martinus de Locho, Abbas Veteris-Cellae, — an die Brüder der Leipziger Akademie, — an den Abt Petrus zur Pforte (Abb. Portensis) u. a. m.

Motto zum Schluß: O beata tranquillitas!

Auf der letzten Seite findet man Druckort, Drucker und Druckjahr: Lipsiae ex officina Melchiaris (sic) Lottheri. Anno Dominico Millesimo quingentesimo decimo septimo.

Von den oben im Titel aufgezählten, mehr oder minder

*) Der h. Bernhard, dessen Name der Weltgeschichte nicht minder, als der Gelehrten-Geschichte und der Heiligen-Legende angehört, Abt des Cistercienser-Klosters zu Clairvaux, blühte in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts. Er beschloß sein thätiges Erden-Leben im Jahre 1153.

†) Aus Kiesewetters „Guido", einem früher gegebenen Versprechen gemäß, mitgetheilt. Anm. d. Red.

*) Die Noten-Beispiele sind durchaus mit den damals (im Anfange des XVI. Jahrhunderts) in Deutschland üblichen Choral-Noten gedruckt, die man in des Lucas Lossius Psalmodie sehen kann, und deren Formen uns neulich Herr Antony in seinem sehr schätzbaren archäologisch-liturgischen Lehrbuche des Gregorianischen Kirchengesanges (Münster 1829) in Erinnerung gebracht hat. Es versteht sich aber, daß die alten Choral-Bücher aus der Zeit S. Bernhard's nicht mit Noten, sondern mit den damals allgemein üblichen Neumen notirt gewesen seyn mußten.

musikalischen, oder doch auf Kirchengesang bezüglichen Traktaten ist es eigentlich nur das, von dem Herausgeber also betitelte Opus musicum, welches er, und zwar ganz unbedenklich, dem h. Bernhard zuschreibt; es enthält: eine kurze Epistel, hier als Prologus überschrieben (1 S.); — eine sogenannte Praefatio (1 S.); — dann Tonarium, in Gespräch-Form zwischen Magister und Discipulus (mit Inbegriff der Noten-Beispiele 24 Seiten). Dieses letztere ist es, welches sich unter dem Titel: Tonale S. Bernardi auch in des Fürstabtes Gerbert von S. Blasien Sammlung Script. eccl. de mus. sacra potiss. im II. Bande befindet. — Diese Traktate, an deren Echtheit in Absicht auf Zeit und Ort der Entstehung nicht zu zweifeln ist, konnten in der langen Periode, bis zur Erfindung des Bücherdruckes, nur durch Abschriften in den Klöstern des Ordens, für welche sie zunächst bestimmt waren, verbreitet und erhalten werden. Vierhundert Jahre ungefähr waren abgelaufen, als P. Michael sie zuerst durch den Druck bekannt machte, und nach seiner Vorrede zu schließen waren sie selbst im Orden schon ziemlich in Vergessenheit gerathen. Die Herausgeber der sämmtlichen Schriften des h. Bernhard (bis zur Periode P. Michael's) hatten dieselben nicht aufgenommen, weil sie solche entweder nicht kannten, oder (was glaublicher ist) nicht für Arbeiten von ihm hielten. — Die Literatoren des XVII. Jahrhunderts, welche überall in Kloster-Bibliotheken und Archiven ihre Wünschelruthe anlegten, machten auch die eben gedachten Traktate in Manuscripten ausfindig, und nahmen sie, je nach dem Maaß der Strenge oder der Lässigkeit der eigenen Kritik, in die von ihnen veranstalteten Sammlungen auf. Mabillon, der eine neue Ausgabe der sämmtlichen Schriften des h. Bernhard noch im Jahre 1719 zu Paris bewerkstelligte, hatte den, bei unserem P. Michael also betitelten „Prologus“ unter der Benennung: „Epistola S. Bernardi“ nebst der also genannten „Praefatio“ aus Handen des Cistercienser-Ordens-Generals (nachmaligen Cardinals) Bona erhalten, welcher seinerseits diese Schriften, als wahrhaft von dem heil. Bernhard herrührend, anzupreisen kein Bedenken fand, indem er übrigens die darin (doch wohl nur in der genannten Praefatio) anstößigen Barbarismen mit der Nothwendigkeit des Gebrauches einmal angenommener Kunst-Ausdrücke entschuldigte: und Mabillon nahm, auf diesen Gewährsmann vertrauend, die Epistel und die hier so genannte Praefatio, letztere unter dem Titel: De cantu seu correctione antiphonarii, in der Ausgabe von 1719 auf *).

Nicht lange vorher hatte Homey in seine Supplem. Patrum 1684, außer jenen noch Verschiedenes unter S. Bernhard's Namen aufgenommen, das gleichwohl Mabillon selbst einzurücken Bedenken trug, weil in der Epistola des h. Bernhard nur von der Verbesserung und Instandbringung eines Antiphonars, nicht aber von

*) In Forkel's allg. Litteratur d. M. angezeigt, S. 118. — In der Biogr. univ. des musiciens von Fetis ist (gegen die Erinnerung Forkel's a. a. O.) dieser Traktat mit dem Tonale S. Bernardi in d. Gerbertischen Sammlung irrthümlich verwechselt.

anderen Traktaten, Erwähnung geschehe, mithin es ungewiß sey, „ob diese dem heil. Bernhard oder einem der Gehülfen desselben zuzuschreiben seyen“.

Das oben genannte, in dem Werkchen P. Michael's abgedruckte Tonarium hatte daher schon Mabillon in der bereits erwähnten Ausgabe von 1719 nicht aufgenommen; wohl aber hat dasselbe der Fürstabt Gerbert in den II. B. seiner Script. eccl. de mus. sacra etc. S. Blasien 1784 unter dem Titel: Tonale S. Bernardi eingerückt *); er fand es in der Bibliothek seines Stiftes in einer anonymen Handschrift, und erkannte es für dasselbe, das Homey als eine Arbeit des h. Bernhard in den Suppl. Patrum mitgetheilt hatte; er trug kein Bedenken, es so dem h. Bernhard zuzuschreiben, wie Mabillon mit den oben erwähnten anderen zwei Stücken auch gethan, indem nicht zu zweifeln sey, „daß es, wenn nicht von dem h. Bernhard selbst, so doch von einem derjenigen herrühre, die mit Verbesserung des Antiphonars der Cistercienser unter seiner Leitung beschäftiget waren“.

Hören wir dagegen, wie über eben diese Traktate, und zwar mit Beziehung auf die Compilation des P. Michael von Zelke, ein Ordensbruder desselben, ein (musikalisch) gelehrter Böhme, P. Mauritius Vogt, Cistercienser im Stifte Plaß, sich ausgesprochen hat. Sein Werk (welches ebenfalls auf der Bibliothek der Ges. d. M. Fr. vorhanden ist) führt den Titel: Conclave Thesauri magnae artis musicae etc. gedr. Prag 1719, S. 223. in gr. Fol. **) — und enthält, in einem Band zusammengedrängt, so zu sagen Alles, was irgend jemals in das Gebiet der spekulativen und praktischen Musik einbezogen worden, von Boëthius und Guido bis auf unsere Zeit, von den arithmetischen Proportionen der Intervalle, Consonanzen und Dissonanzen, von den Systemen der himmlischen Sphären, von den alten Tonarten, von der Mensur (sehr dürftig) u. s. w. bis auf den Contrapunkt und die Fuge: unter einem Schwall vorlängst unnütz gewordener Dinge, viele sehr gute, und damals wohl auch noch neue, praktische Andeutungen ***).

*) Ebenfalls in Forkel's allgem. Litt. d. Mus. angezeigt, S. 109.

**) Den ausführlichen, fast endlosen Titel dieses Buches, welcher gewissermaßen schon einen Index ersetzt, kann man nach Belieben in Forkel's allgem. Litt. d. M. S. 416, oder in Gerber's a. Lex. IV. B. S. 482 nachlesen.

***) In Gerber's Lex. sowohl, als in Forkel's allg. Litt. d. M. a. a. O. lese ich, daß dieses *Conclave* des P. Mauritius Vogt für das von Janowka, in dem also betitelten *Clavis* thes. magnae artis mus. versprochene größere Werk, und jener blos für den Herausgeber gehalten werde. Ich halte es für Christenpflicht, den P. M. Vogt gegen die Anschuldung eines so unverschämten Plagiats in Schutz zu nehmen. Er spricht doch allzu bestimmt überall in der ersten Person, und ganz unbefangen erwähnt er selbst des Janowkischen Werkes in seiner Vorrede: Proposuit tibi *Clavim* ad Thesaurum magnae artis musicae, virtuosus in arte musica Dominus Thomas Balthasar Janowka: applica clavim illam et intra, ecce *Conclave* Thesauri magnae artis musicae. — Elucidavit ille terminorum musicalium multas obscuritates; nunc autem ubi thesaurus jaceat, clarius vide. — — Attamen non initiatis scribo — — Agam quandoque Criticum etc. — Und daß P. Mauritius Vogt ein tüchtiger Musiker gewesen, der in Rom im Orgelspiel großen Ruhm erworben, auch über jene Dinge mit den berühmtesten Männern der Zeit — einem Bassani, Pittoni, Pataroli, Claudio

Was nun dirser P. Mauritins Vogt, welcher die Sammlung des P. Michael Czellensis vor sich hatte, über dies Werkchen seines im Herrn selig ruhenden Mitbrudeeß an seinem Orte *) ausgesprochen, will ich hier in deutscher Uebersetzung treulich mittheilen; es wird sich darum hoffentlich Niemand über die Vorenthaltung des (nicht eben classischen) Textes beklagen: „Wahr ist es, „daß in der Wesenheit der Choralgesang nicht mehr als „vier Töne (Tonarten) hat, welche der h. Bernhard „Protus, Deuterus, Tritus und Tetrardus nennt, deren „jeden er gleichwohl in den authentischen und in den „plagalischen untertheilt.“

„Zu diesen (acht) Tönen nun hat P. Michael Cellensis ein passendes Schema gesormet, und jene vier „tropos oder modos mit dem heiligen Vater maneriae ge„nannt; nicht etwa so benamet a manendo, sondern von „dem französischen Manier (e) Art, Weise, Gebrauch, „wie manier (e) et façon de faire accoustumée. Sagen „wir also statt maneria lieber maniern. Dieses Schema „geben wir hier, größerer Deutlichkeit wegen, mit einer „ausführlicheren Erläuterung.“

(Folgen nunmehr die Sealen der acht Töne unter eben so viel Regenbogen, für Laien gar mystisch anzuschauen.)

„Ob dirses Schema dem P. Michael Cellensis „oder Guido dem Aretiner angehöre, ist ziemlich „gleichgültig **). Wissen mögest du hingegen, ehe „wir zu den Tonarten insbesondere gelangen, daß der „h. Bernhard jenes Intonarium, oder den „Traktat von der Choral-Musik, weder ge„schrieben noch dictirt hat (wie Michael versichert), „sondern daß solches nur unter desselben Au„torität ausgegeben worden ist. Ich meine näm„lich: der heilige Lehrer, in der Latinität höchst zierlich, „könne nicht ohne alle Noth sich irgend jemals eines bar„barischen Ausdruckes bedienet haben; er könne nie eine „also lange Vorrede (Praefationem), noch selbst jene Zwie„sprach zwischen Magister und Discipulus geschrieben ha„ben; noch habe er jemals in solche rohe Ausrufungen „ausbrechen können, als man dort zu hören bekommt; „endlich meine ich, daß er, mit ganz anderen Din„gen beschäftiget, jene Mühe, welche das Studium „und die Ausübung der Musik nun einmal erheischen, an „Guido's Monochord niemals gewendet habe. Heißt „es ja doch daselbst auch keineswegs, der heil. Vater habe „die auffallend abweichenden und verschiedenen Antipho„narien der Kirchen von Rheims, Beauvais, Amiens, „Soissons und Metz, selbst verbessert, sondern nur, daß „er dieses Geschäft einigen, in dieser Kunst „erfahrenen Brüdern überlassen, und unter „seiner Obsorge diese Sache durch Andere in einige „Ordnung gebracht habe.“

„Wenn nun jenes Werk aus einer anderen als „des heil. Vaters Feder geflossen, so hat P. Michael „(welcher sich in einem Carmen von Tulichius lobprei„send besingen läßt) wahrlich keine Ursache, sich darüber „zu wundern, daß die Brüder von Clairvaux dasselbe „unter den Werken des h. Bernhard nicht mit heraus„gegeben, oder daß sie es gar ignorirt haben: ist mir „doch neulich der nachträglich einzeln herausgegebene „VII. Band der Werke des h. Bernhard zu Gesichte ge„kommen, welcher nicht minder Sachen enthält, die in „den erschienenen Werken des genannten h. Vaters gänz„lich gemangelt hatten; und obwohl dieser neue Band „durch die außerordentliche Emsigkeit der dortigen Brü„derschaft gewonnen worden, so geschieht doch auch in „diesem noch immer keine Erwähnung von einem solchen „Intonario des h. Bernhard.“

„Nehmen wir indessen an, es wäre dies Werk von „S. Bernhard, da es unter seiner Autorität ausgegeben „worden: nehmen wir es an, sage ich, und citiren „wir es unter seinem Namen: im Wesentlichen „bringt der Verfasser nichts Eigenes noch „Neues darin zu Tage, sondern folgt gänzlich „dem Guido von Arezzo“ u. s. w.

So weit unser P. Mauritius Vogt. — Fürwahr, der Mann verdient unseren Beifall über seine so treffende als freimüthige Kritik; welche übrigens durch das Einverständniß von nicht weniger als sechs Censuren, davon zwei selbst von Oberen seines Ordens ausgestellt sind, autorisirt ist.

Indeß war das Bemühen des P. Mauritius, die Authenticität jener Traktate (sofern man solche für Werke des Kirchenlehrers ausgegeben hatte) mit Gründen, welche aus der Beschaffenheit des Inhaltes hervorgenommen sind, anzufechten, eben so unnöthig, als die Versuche derjenigen, welche jemals deren Echtheit haben vertheidigen wollen, eitel waren: in der Epistola (Prologus), in welcher allein S. Bernhard in eigener Person redend erscheint, und welche, was Ton und Sprache betrifft, des hochgelehrten Prälaten und zierlichen Schriftstellers auch gar nicht unwürdig zu halten ist, erklärt ja dieser selbst, und deutlich genug, was es damit für eine Bewandtniß hat. Es wird dem Leser nicht unangenehm seyn, S. Bernhard's eigene Worte zu vernehmen; und ich gebe um so lieber desselben ohnehin nur kurze Epistel in der Ursprache, weil solche, außer bei unserem P. Michael, und außer der Sammlung der sämmtlichen Schriften dieses Kirchenlehrers in der Pariser Ausgabe von 1719 (II. Th. S. 694) nirgends zu finden ist.

Bernhardus humilis Abbas Clarevallis, omnibus transcriptaris hoc Antiphonarium sive cantaturis in illo. — Inter caetera, quae optime aemulati sunt patres nostri, Cisterciensis videlicet ordinis inchoatores, hoc quoque studio-

Merulo u. a. persönliche Berathung gepflogen, wird in der vorgedruckten Censur Nr. 2 von einem achtbaren Augenzeugen bestättiget. — Es ist doch kaum glaublich, daß er es über sich vermocht hätte, in seinem Kloster, in demselben Kreise, in welchem auch Janowka gelebt und gewirkt hatte, vor seinen Ordensbrüdern und vor dem musikalischen Publikum im nahen Prag, mit desselben hinterlassenen Gewändern zu stolziren.

*) S. 67 u. ff.

**) Bei dem P. Michael findet sich dieses Schema weder der Sache, noch der Form nach, sondern ein ganz anderes mit der Ueberschrift: Ordinatio clavium musical. secundum Guidonem Aretinum (das man aber in Guido's Schriften eben so vergeblich suchen würde).

sissime et religiosissime curaverunt, ut in divinis laudibus id canerent, quod magis authenticum inveniretur. Missis denique, qui Metensis ecclesiae Antiphonarium (nam id Gregorianum esse dicebant) transcriberent et afferent, longe aliter rem esse, quam audierant, invenerunt. Itaque examinatum displicuit, eo, quod et cantu et littera inventum sit vitiosum et incompositum nimis, ac pene per omnia contemptibile *) — Quia tamen semel ceperant, usi sunt eo, et usque ad nostra tempora retinuerunt. Tandem aliquando non sustinentibus jam fratribus nostris, Abbatibus ordinis, *cum mutari et corrigi placuisset, curae nostrae id operis injunxerunt. Ego vero accitis de ipsis fratribus nostris, qui in arte et usu canendi instructiores atque peritiores inventi sunt, de multis et diversis novum tandem Antiphonarium in subjectum volumen collegimus, et cantu (sicut credimus) et littera irreprehensibile.* Quique cantator ipsius (si tamen gnarus fuerit) hoc probabit. Ita ergo ut demum mutatum est, et in hoc volumine continetur, volumus in nostris de caetero monasteriis, tam verbo quam nota, ubique teneri, et mutari omnino in aliquo, ab aliquo, auctoritate totius capituli, uti ab universis Abbatibus concorditer susceptum et confirmatum est, prohibemus. *Porro mutationis hujus causam et rationem, si quem evidentius et plenius nosse delectat, legat subjectam praefatiunculam, quam praefati discussores veteris Antiphonarii ad hoc ipsum praeponere curaverunt,* ut palam factis, quae in illo erant, tam cantus quam litterae vitiis, renovationis et correctionis necessitas atque utilitas clarius appareret **).

Die unmittelbar folgende ziemlich lange Praefatio (oder wie diese Schrift in der Pariser Ausgabe betitelt ist: De cantu seu correctione antiphonarii) ist also, wie der Schluß der vorstehenden Epistel deutlich sagt — eigentlich nur der **Bericht, welchen die, mit der Verbesserung des Antiphonars beauftragt gewesenen kunstverständigen Brüder über den Befund des vorgelegenen Antiphonars, und über die Ursachen der vorgenommenen Aenderungen, abgestattet hatten** (worin auch nur sie selbst redend erscheinen), und welcher nunmehr, **mit dem also corrigirten Antiphonar, als Vorrede, hinaus gegeben** wurde. Das Tonarium aber, oder bei Gerbert so betitelte Tonale, ein theoretisches Werk zur Erklärung der Kirchentonarten, wie deren viele in jenem Zeitalter an verschiedenen Orten geschrieben worden sind, **steht weder mit der Epistel, noch mit jener Praefatio im geringsten Zusammenhange**, in welchen beiden nur von einem antiphonario, nicht aber von einem didaktischen Traktate, als dazu gehörig, die Rede ist. Es ist sogar unwahrscheinlich, daß dieses Tonale von einem der Brüder aus der dem h. Bernhard untergebenen Ordens-Provinz verfaßt worden, indem dasselbe von dem Antiphonar **Guido's** spricht; wäre der Verfasser der Ordens-Provinz Bernhard's angehörig gewesen, oder hätte derselbe das Werk vollends aus Auftrag oder Veranlassung Vater Bernhard's verfaßt, würde er ohne Zweifel von dem Antiphonar Bernardi gesprochen haben, der, wie wir wissen, darum das erste und eigentlichste Verdienst gehabt hatte.

Es ergiebt sich also im letzten Resultate, daß nur die Epistola aus der Feder S. Bernhard's geflossen war. Diese genügt doch wohl nicht, den hochgelehrten Prälaten und zierlichen Schriftsteller unter die Autoren über die Musik des Mittelalters zu reihen.

So höre man aber endlich wenigstens auf, diesem durch sein Wirken nicht minder als durch seine Schriften in der Geschichte genugsam berühmten Charakter Werke anzudichten, auf die derselbe wahrlich nicht stolz seyn würde.

*) Zu Metz sollte doch ein **echtes** Exemplar des Gregorianischen Antiphonars vorhanden gewesen seyn; ein Gespann desjenigen, was noch heut zu Tage zu St. Gallen aufbewahrt ist. Waren nun die Abschriften, welche die ausgesendeten Brüder von da nach Clairvaux zurückbrachten, wirklich so fehlerhaft, so muß man annehmen, entweder daß jenes Exemplar ausgetauscht worden, oder (was glaublicher ist), daß die geistlichen Herren sich auf die, im Verlaufe der Jahrhunderte veraltete Notation nicht verstanden, und ihrer Aufgabe nicht gewachsen waren.

) Eine andere dergleichen **Epistel, mit welcher ein Prälat des Cist.-Ordens, **Guido Abbas Carilnei**, eben dieselbe *Praefatio* **und das** *Antiphonar* an die Klöster hinausgegeben hat, fand Mabillon in einem Codice Tusnacensi. Hierauf bezieht sich die, in dem Tonale bei Gerbert T. II. p. 277 am Schluß befindliche Stelle: Quod quaeris, non est praesentis negotii, cum prohibente sancto Cisterciensi capitulo, nec in Guidonis Antiphonario quidquam mutari liceat etc. Ich will jedoch hier nicht unbemerkt lassen, daß in der Sammlung unseres P. **Michael** diese Stelle, ja der ganze Schluß, von den Worten: Memini te dixisse anfangend, nicht zu finden, daher, wie es scheint, ein späterer Zusatz zum Original ist, da ich die Echtheit und Vollständigkeit der, dem P. **Michael** vorgelegenen, alten Handschrift nicht bezweifeln kann.

Kritik.

Leipzig bei C. Paez: „Sehnsucht." Lied für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Fortepiano und des Violoncells, componirt und dem Fräulein v. Rüpplin gewidmet von F. W. C. Baron **von Wehrstein.** (Ohne Preis.)

Wir erinnern uns, schon früher über ein Liederheft desselben gemüthvollen Componisten irgendwo eine sehr belobende Anzeige gelesen zu haben, und freuen uns nun, selbst über vorliegendes Lied nur Gutes berichten zu können. Es ist höchst einfach und melodiös, und dabei leicht zu begleiten; das den lieblichen und fließenden Gesang unterstützende Violoncell verleiht dem Ganzen eine wohlthuende Würze. Jedem Sänger von Gefühl wird diese sinnige, anspruchslose — darum nicht minder ansprechende, zarte musikalische Gabe willkommen seyn. Der Stich der Noten wie des Textes sind rein und correkt. Das Opus und der Preis sind auf unserm Exemplar nicht angegeben; auch hat sich der Dichter des Liedes nicht genannt. Singstimme und **die des Violoncells** sind extra abgedruckt.

Berlin bei Bote und Bock: Fünf Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß, componirt und dem Herrn C. F. Rungenhagen, Direktor der Berliner Sing-Akademie zugeeignet von **Ferdinand Möhring.** Op. 4. Part. und Stimmen 1 Rthlr. Stimmen 20 Sgr.

Das Aeußere ist gut; der Stich empfehlenswerth. 1) Vom Berge von Eichendorf. 2) Schottisches Lied von Robert Burns. 3) Anklang von Eichendorff. 4) Wandern von W. Müller. 5) Frühlingslied von E. Caspari. Die Dichtungen sämmtlicher erwähnter Lieder verdienen Anerkennung. Was die musikalische Composition derselben anbelangt, so läßt sich davon sagen, daß die Melodien dieser Gesänge recht freundlich und einnehmend sind; und, da die Ausführung nicht schwer zu nennen ist, dieselben auch Anklang finden werden, um so eher, wenn sie mit Berücksichtigung auf die Worte ausdrucksvoll vorgetragen werden. Der harmonische Theil der Lieder hat allerdings manche Unebenheiten und Schwächen; der Satz ist nicht immer ganz correkt, und es finden sich manche nicht wohllautende durchgehende Noten in den Mittelstimmen vor. Doch jeder Direktor von Singanstalten, welchen diese Lieder Vergnügen und Unterhaltung gewähren können, wird mit leichter Mühe durch kleine Aenderungen manchem Uebelstande sogleich abzuhelfen vermögen. Einiges noch darüber zu sagen, möge Ref. vergönnt seyn. Gleich in Nr. 1. Takt 1 lautet im Tenor das gis zu dem cis im Basse nicht schön. Warum im Basse nicht lieber zwei Mal a? Dann aber im Alt Takt 1 dritte Note d statt e. Im 6. Takte desselben Liedes würde es angenehmer klingen, wenn der Alt die ersten 4 Achtel als 2 Viertel fis e sänge; dann aber auch der Tenor die zweite Note statt h in a verwandeln wollte. Ferner im zehnten Takte macht sich das durchzwängende gis gewiß nicht schön; warum nicht lieber gleich a als Viertelsnote? In Nr. 2 sollte im dritten Akte der Tenor die Septime nicht aufwärts resolviren. Desgleichen müßte nach orthographischer Richtschnur die letzte Note im ersten Takte der letzten Colonne im Tenor als b verzeichnet seyn. In Nr. 4 im dritten Takte der Tenorstimme ist wahrscheinlich das ♯ vor g vergessen worden. Die Stelle, wo der Tenor tiefer als der Grundbaß geht, läßt sich ganz leicht in die tiefere Octave des Basses versetzen. In Nr. 5 endlich ist die Fortschreitung Takt 3 im Tenor und Baß sehr mager; und im letzten Takte der vorletzten Zeile wär' es wohl besser, wenn der Alt nach dem ersten h die drei folgenden Achtel g behielte.

Darmstadt bei L. Pabst: „Sehnsucht nach Italien". Gedicht von Amalie Dörr, für eine Singstimme mit Begleitung des Fortepiano componirt von Louis Schlösser, Großherzogl. Hess. Concertmeister. Preis ist nicht angegeben.

Der Stich ist sehr gut und deutlich, und das Aeußere zierlich. Das Gedicht erhebt sich nicht über die gewöhnliche Sphäre so mancher Almanachs-Verslein. Warum der als Künstler so achtungswerthe Herr Verf. zu diesem Liede $^{12}/_{8}$-Takt wählte, können wir nicht begreifen; die Textesworte erscheinen dadurch nicht selten unnatürlich ausgedehnt. Namentlich macht sich das mehrfach wiederkehrende Wort „Italia" viersylbig gebraucht, nicht gut. Die Melodie ist zwar sangbar und fließend, aber nicht neu und pikant; manche Gänge erinnern sammt der Begleitung unwillkührlich an musikalische Phrasen von Bellini u. a. Das Accompagnement ist größtentheils obligat, ohne gerade schwer zu seyn; doch modulirt der Herr Verf. zu viel und oft ohne Noth: und hin und wieder stören den sonst guten Eindruck mancher hübschen Stelle durchgehende, der Harmonie fremde Noten. Der dritte Takt beim ersten Eintritt der Singstimme ist, wenn nicht ein Druckfehler stattfand, sehr unharmonisch, unrein, ja unreinlich; und so leicht die Stelle an sich zu treffen ist, kann, durch die Begleitung verleitet, auch der geübteste Sänger irre geführt werden, daß er das Intervall nicht trifft. Der Sprung S. 10, 3te Colonne, 3ter Takt zum 4ten ist, die Harmonienfolge im Auge behaltend, nicht correkt. Möchten wir Gelegenheit bekommen, von den späteren Arbeiten des geschätzten Herrn Verfassers recht viel Rühmliches und Belobendes aus innerer Ueberzeugung sagen zu können.

Ebendaselbst: Sechs Gesänge für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, componirt und Frau Auguste v. Goldner gewidmet von C. A. Mangold. Op. 21. 1) Stell' Dich ein. Preis 36 kr. 2) Die Thräne, nach dem Englischen des Th. Moore. 54 kr. 3) Sehnsucht nach dem Ganges. 54 kr. 4) Die Bergstimme von Heine. 54 kr. 5) Die marmorblasse Maid von Ebendemselben. 1 fl. 12 kr. 6) Der Gefangene von Zedlitz. 1 fl. 12 kr.

Herr Mangold hat zu verschiedenen Zeiten schon sein zu beachtendes Talent als Tonsetzer in mehren Werken, welche freundliche Theilnahme bei den Freunden der Tonkunst fanden, beurkundet. Auch die oben angezeigten sechs Lieder werden wiederum Interesse bei dem Gesang liebenden Publikum erregen und Anklang finden. Die Melodien sind hübsch, wenn auch nicht originell und auffallend; das sie begleitende Fortepiano ist nicht schwer und gut ausführbar. In wenigen Stellen dürfte die Deklamation einigen Tadel verdienen. In Nr. 4 will Ref. das gedehnte „im Grabe wohl" nicht recht ansprechen. Der Druck ist gleichfalls recht gut und deutlich; und das Titelblatt jedes Heftes, da die Lieder auch einzeln, für eine Alt-, Mezzo-, Sopran- oder Baritonstimme transponirt, zu haben sind, mit bunten Verzierungen geschmackvoll ausstaffirt.

Ebendaselbst: 12 vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß, mit oder ohne Begleitung. Sr. Excellenz dem Freiherrn A. K. von Hofmann u. s. w. zugeeignet von C. A. Mangold, Direktor des Musikvereins in Darmstadt. Op. 22. Preis des 1. Heftes Clavierauszug und Stimmen 1 fl. 48 kr., Stimmen 36 kr.

Dieses erste Heft enthält: 1) „Schön ist das Fest des Lenzes", von Fr. Rückert. 2) „Sonne rief die Rose", von Dingelstedt. 3) Dichterfrühling von Rückert. Alle 3 Gesänge, meist munteren Inhaltes, deren Dichtungen auch Werth haben, können ihrer anspruchslosen leichten Melodien wegen und des Flusses und der Anmuth derselben allen Gesangsvereinen empfohlen werden. Auch die harmonische Führung verdient Lob und Anerkennung. In Nr. 1 wirkte die musikalische gedehnte Cäsur bei den

Worten „mit Rosen“ Takt 8 u. f., und ähnlichen wiederkehrenden Stellen, auf den Beurtheiler etwas störend ein. Desgleichen nimmt sich in Nr. 2 das isolirte Wort „ging“ Takt 10 nicht besonders gut aus. Die Ausstattung der Ausgabe ist eine freundliche.

Ebendaselbst: Acht Gesänge ernsten Inhalts, für den Männerchor componirt von Carl Thuru, Seminarlehrer zu Friedberg. (Ohne Preisangabe.)

Diese vierstimmigen Gesänge für Männerchöre mit untermischten Soli's, meist religiösen Inhalts, von denen die meisten selbst in der Kirche zum Vortrag tauglich sind, zeichnen sich in der That nächst einfach-würdigen, durchaus nicht gesuchten Melodien, durch Gefühl und richtige Auffassung des Gegenstandes aus. Selbst ein gewisser Aufschwung ist da und dort zu finden. Die Texteswörte der Gesänge sind durchgehends ansprechend und gewählt. Mit Recht können wir sie, bei der sich immer mehr und mehr ausbreitenden Liebe zu dem Kunstzweige des vierstimmigen Männergesanges, allen Denen empfehlen, welche auch ernste Gegenstände gern vortragen. Nr. 2 ist nur 3stimmig.

Magdeburg bei Heinrichshofen: Sechs Lieder von Geibel, Kugler und Reinick, mit Pianoforte; gesetzt und Madame Helmine Mauck zugeeignet von Otto Tiehsen. (Hübsche Ausgabe.) Op. 9. Pr. ⅓ Rthlr.

In dieser liederreichen Zeit, wo ein Jeder, der nur einigermaßen musikalisch gebildet, oder tiefer in das Reich der Töne eingeweiht ist, Musik treibt und schreibt, macht es dem Künstler, so wie den Kunstfreunden zwiefaches Vergnügen, wenn ihm Compositionen dargeboten werden, welche sich nach Idee und Form, durch originelle, pikante und dennoch nicht erst gesuchte Harmonie, desgleichen durch sinnige ansprechende Melodien vor vielen andern häufig erschienenen Werken dieser Gattung vortheilhaft und rühmlichst auszeichnen. Darunter gehören diese angeführten Gesänge des braven Tonsetzers, die den hübschen freundlichen Dichtungen eben so freundlich und hübsch in lebendigen Weisen wiedergab. Bei jedem Sänger von Geschmack und Bildung werden sie Freude und rege Theilnahme erwecken. Die Begleitung ist nicht eben schwer; hin und wieder verlangt dieselbe jedoch einen geübten Spieler. Möchte Hr. Tiehsen das Gesang liebende Publikum bald mit ähnlichen gelungenen Produktionen seiner musikalischen Muse erfreuen.

Ebendaselbst: „Abschied“. Ballade von Uhland „Was klinget und singet die Straß' herauf“ mit Begleitung des Fortepiano von Constantin Decker. Op. 18. Pr. 15 Sgr.

Herr Decker hat die musikalische Welt schon mehrmal mit recht artigen und gefälligen Liedern und Duettinen beschenkt. Gegenwärtige Ballade des gefeierten Dichters hat der Componist im Volkston auf gemüthvolle und charakteristische Weise in Tönen wiedergegeben, und ist deshalb zu loben. Alles ist leicht, und gewinnt bei gutem Vortrag noch. — rs. —

Correspondenz.

München am 18. August 1841.

(Fortsetzung).

Ein deutsches Rom nannte ich Eingangs des Baiern Hauptstadt; und in der That, so schnell es auch dazu geworden, ich sagte und sage nicht zu viel. Wo und in welcher Stadt unsers weiten Vaterlandes treffen wir einen solchen Sammelplatz der mannigfaltigsten Kunstschätze? und wo und in welcher Stadt sehen wir täglich aufs neue die Begeisterung in diesem Maaße sich um dieselben erheben? — Es ist mir nicht gestattet, in unseren „Jahrbüchern“, für welche ich Ihnen das Schreiben übermache, von Werken der bildenden Künste weiter zu reden, als wo sie etwa mit unsrer Musik in irgend einer näheren Berührung stehen; aber auch in speciell musikalischer Hinsicht glaube ich solchem meinem großen Urtheile keinen Dämpfer aufsetzen zu müssen, so lange mir nicht die Ueberzeugung geworden, daß — die einzige deutsche Kaiserstadt Wien vielleicht ausgenommen — in gleicher Großartigkeit die beiden Kunstgebiete der kirchlichen und weltlichen Musik irgendwo einer eben solch' regen und tiefen Pflege ausgesetzt sind denn hier. Oder dürfte meiner Seits eine Täuschung noch gefürchtet werden, wenn ich mich von dem gesammten Repertorium des verflossenen Semesters unterrichtete, und hier die Gewißheit erlangte, daß, während Oper und Concertsaal die höchste Pracht dramatischer wie sogenannter Cammer-Musik entfalten, in den zahlreichen Kirchen Münchens von den colossalsten und bestgeschulten Chören unter erfahrener Leitung die classischsten Werke der Alt- und Neuzeit sonntäglich ertönen? und wenn ich durch persönlichen Umgang und eigene Anschauung die freudige Ueberzeugung gewonnen, daß alle die Anstalten, von welchen solche und dergl. Pflege und Leistung ausgeht, nicht allein in den gebildetsten Händen sich befinden, sondern an und für sich auch durch den blühendsten Zustand nach Innen wie nach Außen sich vor vielen ähnlichen deutschen Schwestern auszeichnen? — Ich kann nicht begreifen, wie dies München in der musikalischen Publicität so schweigsam sich gebehrdet, und doch, im Wesen und in der Nähe betrachtet, winzigen Zwergen gleich jene Städte gegen sich erscheinen läßt, welche bei jedem Accorde, den sie in sich hören lassen, auch die Trompeten und Posaunen des Ruhmes zur Hand haben und in Bewegung setzen, mit wichtigem Vollmund uns ein Mährchen aufbinden sollend von gemeinter Energie. Suche und finde ich den Grund davon in der Gewohnheit nachhaltiger und gereifter Kräfte, welche Gewohnheit in der Regel selbst von dem Bevorzugten und Vorhandenen nicht den Vortheil zu ziehen pflegt, den, besser und fleißiger benützt, das Leben davon haben könnte. München ist, wie in den bildenden Künsten, so auch in der Musik voll von den trefflichsten Talenten und genialsten, hellsten, kenntnißreichsten Köpfen, und die Mittel, welche es außerdem besitzt zu den großartigsten Gestaltungen, erregen dort wie hier bei dem aufmerksamen Beobachter wahrhaft Erstaunen; aber wir es dort schon ziemlich gleichgültig an sich

selbst vorüberzugehen anfängt, so scheint es auch hier die Kraft, die es belebt, nicht mit voller Wahrheit mehr (oder noch nicht) zu würdigen zu wissen. München hat eine Menge von musikalischen Vereinen, Liedertafeln, Academien, Liederkränzen, Cäcilienvereinen und wie sie sich alle nennen, die Vereine für Gesang und Instrumentalspiel, und sein reger musikalischer Sinn, seine Liebe zur Musik überhaupt, deren himmelblauer Faden sich fast durch alle Gesellschaften, Classen und Stände hinzieht, eine gewisse Universalität des Dilettantismus prägt sich dadurch auf eine unverkennbare Weise aus; aber daß es diese vielen, hundertfach verzweigten einzelnen Glieder auch einmal zu einem gemeinsamen thätigen Körper gestaltete, der mit riesiger Gewalt dann in das öffentliche Kunstleben eingreifen müßte, — darauf war sein Gedanke gleichwohl noch nicht gerichtet. Alle Wirksamkeit in diesem scheint immerhin noch blos der Oper und der Capelle anheim gegeben, deren schwierige Aufgabe wir darnach aber um so mehr auch begreifen. Hören wir entfernt von Ort und Stelle reisende Künstler erzählen, so klagen sie durchschnittlich über die geringen „Geschäfte“, welche sie mit ihren Concerten in München machten, und setzen sie sofort auch hinzu, daß sie nicht der „Geschäfte“ halber, sondern der „Kunst“ zu Lieb, Musik zu machen reisen, so bleiben die Klagen doch immer dieselben. Jetzt erkläre ich mir die vielleicht nicht unwahre Thatsache, wie jene, welche wohl nicht minder schon einer ungerechten und unrichtigen Beurtheilung unterworfen wurde, daß die K. Hofcapelle in München ihren Concerten durch die Wahl der darin aufzuführenden Musikstücke immer ein höheres classisches Kunstansehn zu geben bemüht ist. Vermag nämlich der reisende Virtuos, für sich wie in dem Arrangement seiner öffentlichen Concerte, nicht mehr und nichts Besseres dem Musikfreunde zu bieten, als was dieser in den wöchentlich von ihm frequentirten Cirkeln selbst entweder producirt oder doch mit allen möglichen Varianten zu Gehör bekommt, welches Interesse kann ihn dann noch selbst nur zu dem kleinsten weitern Opfer für Kunst und Kunstgenuß veranlassen? und wenn die Capelle nicht objektiv schon einen ungleich höheren Standpunkt einnimmt, mit welchem Auge würde dann der, und wenn selbst durch Künstler von Beruf genährte Dilettantismus auf das eigentliche Künstlerthum, und wo es als solches auftritt, hinschauen? — Um ihrer selbst willen ist die Capelle genöthigt, für sich stets das jenen Vereinen Unmögliche zur Aufführung zu wählen, damit die Linie, welche die öffentliche Meinung zwischen ihr und diesen Vereinen zieht, auf das bestimmteste von ihr vermieden wird, sie immer jenen Punkt inne behält, von welchem aus das gehörige Licht auf diese Linie zu fallen vermag. Und daß die Capelle dieses thut, zeugt — wer auch der entscheidende Richter dabei seyn mag — aufs unzweideutigste eben sowohl von dem richtigen Erkenntniß ihrer großen und schwierigen Aufgabe, als von einem seltenen Selbstbewußtseyn, einem bewunderuswerthen Scharfblick in die gesammten innern wie äußern Verhältnisse, in welchen sie als erwählter und berufener großer Kunstkörper lebt. Unterdrücke ich deshalb den Wunsch auch nicht, daß es überall so seyn möchte. Die Hand wohl soll die eigentliche Kunst dem Dilettantismus reichen, aber nie mit ihm Arm in Arm gehen, und wo ihm jene Hand wird, soll er sich dankbarlichst freuen noch, daß er sie fassen und der Führung folgen darf. Ich erkenne das Gefährliche und Schwierige solcher Abgränzung und noch mehr ihres consequenten Festhaltens, aber es ist nothwendig und um so nothwendiger, je größer das Selbstvertrauen, womit der Dilettantismus — wie in München — auftritt. Was vor allen Dingen dazu gehört, sind — wirklich große, in- und extensiv a priori schon Achtung gebietende Mittel, und dann Intelligenz und Energie in der Leitung und Verwendung derselben. Es führt mich dies unmittelbar zu einer speciellern Betrachtung von Oper und Capelle.

Vor lauter Sehenswürdigkeiten, welche Architektur, Bildhauerei, Malerei und welche andere Kunst darbieten, nicht wissend wo anfangen und aufhören, und dabei auch von dem Verkehr mit alten und neuen lieben Freunden und Bekannten vom frühen Morgen bis spät in die Nacht hinein in Anspruch genommen, war mir die Zeit nur sparsam zugemessen, und ich konnte bis jetzt erst einmal in aller Ruhe und mit der rechten Vorbereitung des Gemüths und der sonstigen Seelenstimmung die Oper besuchen. Indessen wollte ein glücklicher Zufall, daß gerade Meyerbeer's „Hugenotten“, die hier „Anglicaner und Puritaner“ heißen, gegeben wurden, und der außerordentliche Aufwand von Kräften, welchen diese Oper erfordert, machte, daß ich gleichwohl das Institut in seinem ganzen Umfange zu sehen und zu hören bekam.

(Schluß folgt.)

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Paris am 15. August. Kürzlich ward dem, bis jetzt mehr als Claviervirtuos denn als Componist hier bekannten Jacob Rosenhain eine sogenannte Audition in der großen Oper gestattet. Wir verstehen darunter gewissermaßen eine Tonsetzer-Prüfung. Es wurden mehrere einzelne, dazu geeignete Werke von dem jungen talentvollen Künstler aufgeführt und das Urtheil der Censoren wie der Beifall der übrigen zahlreich versammelten Hörer fiel dahin aus, daß die Direction sofort ihm ein Textbuch zusagte, das er für das Institut componiren soll. Rosenhain ist aus Mannheim gebürtig, als Virtuos ein Schüler von Al. Schmitt, und als Componist von Schnyder von Wartensee in Frankfurt a. M., nachdem er sich vorher schon unter Kalliwoda's Leitung mit den ersten Elementen der Tonsetzkunst vertraut gemacht hatte. Als dramatischer Versuch kam früher von ihm „der Besuch im Irrenhause“ auf die Bühne, außerdem schrieb er besonders mehrere treffliche Claviersachen.

Berlin am 18. August. Spontini ist das Urtheil des Cammergerichts sammt der Königl. Begnadigung längst publicirt worden, aber er weigert sich, den Urlaub anzunehmen und hat fürs Erste den Weg der Appellation gegen Ersteres ergriffen. Gleichwohl gewinnt der Glaube, daß mit Nächstem die Leitung der Angelegenheiten unsrer Oper in die Hände Meyerbeers übergehen werde, immer mehr Glauben, und von Spontini sagt man ganz bestimmt, daß er sich auch nach glücklichst ausgemachter Sache in das Privatleben zurückziehen wolle. — Daß unser Oboist, der Cammermusiker Griebel kürzlich gestorben, wird Ihnen schon anderer Seits gemeldet worden seyn.

Braunschweig am 4. Septbr. Bei Gelegenheit der Versammlung deutscher Naturforscher und Aerzte, welche vom 18—25. d. M. hier statt findet, werden wir uns auch eines **solennen Musikfestes** zu erfreuen haben. Am Abend des 22. nämlich soll zur Ehre der anwesenden Gäste in der Aegidienkirche Schneiders großes Oratorium „das Weltgericht" bei glänzender Beleuchtung aufgeführt werden, und dabei Alles, was unsere Stadt und Umgegend an tauglichen musikalischen Kräften darbietet, mitwirken. Die vortrefflichen Chöre, welche wir besitzen, an Schulen und Theater, dazu die mehrfachen Singvereine und einzelnen Dilettanten, die ziemlich stark besetzte Capelle und Militär-Musikchöre, und eine Zahl von anderen dilettantischen Instrumentisten, — diese außerordentlichen Kräfte alle zusammen lassen auch etwas Außerordentliches erwarten. An der Spitze des ganzen Unternehmens steht der Verein für Concertmusik, und nach einem bereits gemachten sicheren Ueberschlag wird sich die Zahl der Mitwirkenden über 700 belaufen. Zur Direktion und Leitung dieser Massen ist der gefeierte Componist, Hofcapellmeister Ritter Dr. **Schneider** aus Dessau, selbst eingeladen und hat derselbe auch schon die Annahme zugesagt. Die Kosten der Beleuchtung, zu welcher ein wahrhaft großartiger Plan entworfen, hat die Stadt übernommen. Das prachtvolle Gebäude der Kirche wird dann an sich schon einen erhebenden Anblick gewähren.

Frankfurt am 13. Septbr. Wie Ihnen bekannt seyn wird, hat der berühmte Tenor **Rubini** seine Rückreise von London durch Deutschland genommen. Er war in Wiesbaden und gab dort im Kursaale eine Soirée gegen das Honorar von 5000 Franken. Gestern Abend gab er eine gleiche hier im Schauspielhause, wo er auch von mehreren andern ausgezeichneten Künstlern unterstützt wurde. Seine Stimme wie sein Vortrag sind in der That außerordentlich. Welches Arrangement unsere Theaterdirektion mit ihm getroffen hatte, ist mir noch nicht bekannt. Hat sie ihm ein bestimmtes Honorar zahlen müssen oder eine gewisse Summe der Einnahme garantirt, so fürchte ich, daß sie ungeachtet der durchgehends erhöheten Preise (das Parterre um die Hälfte und die Gallerie um das Doppelte) keine guten Geschäfte gemacht hat, einem so zahlreichen Besuche man auch schon der Messe wegen, welche jetzt unsere Stadt von Fremden wimmeln macht, zuversichtlichst entgegen sehen durfte. Mehreres alsbald.

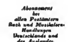
Berlin am 5. Septbr. Von München aus wird in diesem Augenblicke in ziemlich allen Zeitungen als eine Merkwürdigkeit berichtet, daß dort ein Professor seine Aufnahme in die Königl. Academie abgelehnt habe, noch ehe der Wahlakt vollendet gewesen sey. Der verdiente Mann mag sich durch die so spät erst erfolgte Wahl nicht mit Unrecht etwas beleidigt gefühlt haben. Ein Seitenstück dazu, **umgekehrter Art** aber, läßt sich auch von hier aus mittheilen. So lange die hiesige Königl. Academie der Künste und Wissenschaften durch Zufügung einer musikalischen Sektion erweitert wurde, hat auch der Prof. Dr. A. B. **Marx** sich um die Mitgliedschaft derselben beworben. Endlich bei dem letzten Scrutinium in diesem Jahre setzt er auch die Wahl durch, **aber das Königl. Ministerium hat dieselbe nicht bestätigt.** Der unglückliche Candidat wendet sich sogar beschwerend an Se. Maj. den König. Die Angelegenheit wird an das Ministerium zurückverwiesen, und von daher erhält er dann die Antwort, daß, **so lange er sich von gewissen Anschuldigungen nicht gereinigt**, einer Ehren-Auszeichnung, wie jene Aufnahme in die Academie zugleich in sich schließe, nicht Statt gegeben werden könne und dürfe. Die „gewissen Anschuldigungen" sind aber keine andern, als welche in einer erinnerlichen Beilage zu den „Jahrbüchern" ihm und Consorten gemacht worden. Ich werde Näheres in der Sache zu erfahren suchen, und dann über das on dit hinaus Ausführliches schreiben.

Miscellen.

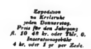
(**Liszt's „Hussitenlied" unächt.**) Bekanntlich hat der berühmte Claviervirtuose **Liszt** unlängst eine Composition unter dem Titel „**Hussitenlied**" herausgegeben, wobei ihm (vorgeblich) ein altes, durch glücklichen Zufall noch aufgefundenes Volkslied der Hussiten als Thema brillanter Variationen gedient haben soll. Der Werth des (eingebildeten) Fundes und die große Wahrscheinlichkeit oder versicherte Gewißheit der Aechtheit des Liedes (zumal ersterer in Prag geschah, und die freien Lehren von Huß zuerst bekanntlich in Böhmen allgemeines Aufsehen erregten, die Hussiten daher in Prag auch ihren nächsten Sitz hatten) zogen die Aufmerksamkeit nicht allein aller Musikfreunde, sondern auch anderer Gebildeter auf das Lied und die Composition, und der merkantilische Zweck der Veröffentlichung derselben mag vollkommen erreicht worden seyn. Gleich beim ersten Erscheinen des Liedes indessen trugen wir einiges Bedenken betreff seiner Aechtheit, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil sein Inhalt ein weltlicher, ein politisch-kriegerischer ist, die Hussiten aber stets **geistliche** Lieder sangen, wenn sie in den Krieg zogen; doch unterließen wir noch, einen Zweifel der Art öffentlich auszusprechen, bis eine weiter anzustellende Nachforschung Näheres ergeben haben würde. Wir betrieben letztere mit aller möglichen Vor- und Umsicht, und jetzt zu einem bestimmten Resultate gelangt, können wir nicht allein nicht anders, als jenes Lied für **vollkommen unächt** zu erklären, sondern müssen erstaunen auch noch über das wunderbare Schicksal, welches irgend eine zumal so kleine künstlerische Erscheinung haben kann, und wie leicht das Publikum eine Mystification erträgt, von welcher die Urheber selbst vielleicht nicht eine Sylbe wissen. Jenes vermeinte Hussitenlied nämlich, das Hr. **Liszt** selbst vielleicht und sein Verleger in gutmüthigstem Glauben als solches entgegennahmen, und über dessen Fund sie mit so vielen Andern keine geringe Freude gehabt haben mögen, ist **erweislich** nichts Anderes als ein vor noch nicht gar langer Zeit erst im Augenblicke politischer Begeisterung von einem polnischen Freiheitskämpfer erdachtes und gefertigtes Volkslied, das während der letzten polnischen Revolution viel und fast bei jedem Kriegsmarsche von den sog. Sensenmännern (Krakoveaten) gesungen wurde. Noch war der russisch-polnische Krieg nicht zu Ende, als sich das Lied auch in Böhmen eingeschlichen hatte. Seines gar zu liberalen und revolutionären Inhalts wegen ward es hier indessen sogar polizeilich verfolgt, und mit dem Schweigen, das ihm das Gesetz geboten hatte, kam es auch in Vergessenheit. Nur Wenige, die es lieb gewonnen hatten, wußten es vor den Argusaugen öffentlicher und heimlicher besoldeter Späher zu verbergen, und Einer von diesen Wenigen bediente sich, im Vertrauen auf die geringe poetische und musikalische Schärfe des Blicks jener, dazu folgenden unschuldigen Hülfsmittels. Er setzte das Lied vierstimmig, gab ihm als gewissermaßen geistlichen Firniß den Refrain Swaty waclawe Kyrie eleison, und sagte, wo es Jemand hörte, dem er nicht trauen zu dürfen meinte, unter schalkhaftem Lächeln „es sey ein altes Hussitenlied". In dieser oder noch früheren Gestalt kam endlich dann das Lied auch in ein adeliges Haus zu Prag; daselbst findet es **Liszt**, und weil er eben etwas „**Neues**" bedarf, bittet er es sich höflichst aus, und schreibt flugs über das „Hussitenlied" eine „Fantasie", nicht unwahrscheinlich auch, um der Welt das merkwürdige Schauspiel vorzuführen, daß, was heute noch als der strafenden, vernichtenden Gewalt des Gesetzes verfallen erklärt wird, morgen von ein und derselben Regierung wohl sogar protegirt werden kann. **Liszt** durfte nämlich seine Composition dem Oberstburggrafen in Prag dediciren, und eine unschuldigere Denunciation ist wohl noch nie erlebt worden.

Redakteur: Hofrath Dr. **Schilling** in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. **Nr. 39.** 30. September 1841.

Erstes Druckjahr

von Luthers Lied und Melodie „Ein feste Burg ist unser Gott“.

In dem Journal oon und für Deutschland vom Jahre 1788. 4. im fünften Jahrgang, in dessen zehntem Stück, S. 328 u. 329 fand ich eine Berichtigung der Geschichte jenes Liedes, „G. E. W.“ unterzeichnet, aus welcher ich nachstehenden Auszug gebe:

Ueber die Zeit, wann das Lied: „Ein' veste Burg ist unser Gott rc.“ von Dr. Martin Luther verfertigt worden, habe man schon viel gestritten. Und nun sey die allgemeine Meinung diese: er habe es 1530 bei herannahendem eigentlichen Anfange des Augsburgischen Reichstages zu Coburg verfaßt. — — — — Daß aber jenes heroische Lied erst 1530 bekannt geworden, sey ein Irrthum, in welchen der sel. Riederer, ein sonst fleißiger und scharfsinniger Forscher geführt habe. In seiner Abhandlung von Einführung des deutschen Gesanges rc., S. 156. 305. 309, leugne er es geradezu, daß das Lied: „Ein' veste Burg rc.“ in irgend einem Gesangbuche vor dem Jahre 1530 angetroffen werde, nenne ein solches Gesangbuch eine Chimäre; etwas, das nicht in rerum natura sey, u. dergl. Allein, quandaque bonus etc. Die Jenaischea Herausgeber der Werke Luther's hätten mit allem Recht behauptet, daß es Luther schon 1529 in seia Gesangbuch gesetzt habe. Das Gesangbuch müße sich beinahe ganz verloren haben, weil es allen Liederfoeschern, einem Olearius, Busch, Schamelius u. s. w. verborgen geblieben sey. Der Verfasser dieser Berichtigung (G. E. W.) besitze dieses seltene Buch, und wolle davon eine kurze Nachricht ertheilen. Das Büchlein sey in Sedezform gedruckt, mit dem in einer Einfassung stehenden Titel: „Geistliche Lieder auffs new gebessert zu Wittemberg. D. Mar. Luther. M. D. XXIX.“, und gehe von A bis U; doch so, daß jeder Buchstabe nur auf 8 Blättern stehe. Nach dem Titel folge erstlich: „Eine newe Vorrede Mar. Luth.“, mit dem Anfange: „Nu haben sich etliche rc.“, darauf folge: „die alte Vorrede Mar. Luth.“ *). Der Lieder selbst, denen man allemal die Tonzeichen und am Ende ein alphabetisches Register beigefügt, seyen 54. Luthee habe dabei folgende Ordnung beobachtet: den Anfang machen die ältern lateinischen, voa ihm in's Deatsche gebrachten Lieder. Sodann kämen: „Etliche Psalm durch D. Mar. Luther zu geistlichen Liedern gemacht.“ Unter diesen stehe nua Blatt Fiij unter der Aufschrift: „Der xxxxvi. Psalm“ Deus noster refugium et virtus, das Lied: „Ein' veste Burg rc.“ Es habe nur vier Verse; der fünfte in unsern Gesangbüchern: „Preis, Ehr' und Lob dem rc.“ sey also wahrscheinlich von einem spätern Dichter hinzugefügt worden*). — Hierauf folgten Lieder von Justus Jonas, Erh. Hegenwald, Johann Agrieola, Laz. Spengler, Adam voa Fulda, den beiden Markgrafen zu Brandenburg, Casimir und Georg, Andr. Knöppen (eigentlich Knöpken oder Caophius) und Elis. Creutzigerin. Den Schluß machtea die heiligen Lieder aus der h. Schrift, so die Patriarchen und Propheten vorzeiten gemacht haben. Diese seyen in Abschnitte getheilt und in Noten gesetzt, aber ohne Reime. Auf dem letzten Blatte stehe: „Gedruckt zu Wittemberg durch Joseph Klug. 1529.“ u. s. w.

Berlia, am 6. Juni 1841.

Joh. Friedr. Wilh. Kühnau.

Nachschrift.

Sollte vielleicht in Stuttgart oder in Jena ein Wittenberger Gesangbuch vom Jahre 1529 (in Sedezform) seyn? — worin das Lied mit der Melodie: „Ein' feste

---

*) Unter der sogenannten „alten“ Vorrede ist vielleicht diejenige gemeint, die in Johann Walther's Gesangbuche von 1525 mit den Worten anfängt: „Daß geistliche Lieder singen rc.“ Eben dieselbe Vorrede, aber in niederdeutscher Mundart, fand ich im niedersächsischen Magdeburger Gesangbuche des Hans Walther von 1543. 8. Man sieht hieraus, daß Hans Walther und Johann Walther eine und dieselbe Person ist, aus welcher Gerber in seinem „Neuen musikal. Lexikon“ (Leipzig 1812. Th. 1. S. 972) zwei verschiedene Leute macht!! — — In oben erwahntem Gesangbuche von 1525 findet sich schon unter Nr. 13, vielleicht noch früher im Erf. Enchiridion von 1524 (nicht „schon“ im Lutherschen Gesangbuche von 1543, wie in einer Recension über die Gesangblätter aus dem 16. Jahrh. gesagt wird) die jetzt übliche Melodie: „Erbarm' dich mein, o Herre Gott!“

*) Den oben gedachten fünften Vers fand Dr. Rambach zuerst in einem Hambueger Gesangbuche von 1565, s. dessen „Versuch über D. Maetin Luthers Verdienste“. Hamburg 1813. 8. S. 136. 137. (Beitage.)

Burg ist unser Gott."? In diesem Gesangbuche steht sicher auch das Lied: „Durch Adam's Fall ist ganz verderbt ꝛc." mit der gewöhnlichen Melodie neuerer Choralbücher; der Dichter Lazarus Spengler soll aber nicht des Liedes Componist seyn. Kühnau.

Kritik.

Passau bei Pustet: Lehre vom römischen Choralgesange. Zum Gebrauche für Seminarien, Geistliche, Schullehrer und Choralisten. Herausgegeben von Franz Joseph Bilsecker, Cantor in der Cathedrale und Chorallehrer im bisch. Clerical-Seminar zu Passau. 1841. 88 Seit. in 8. Pr. 48 kr.

Unter „römischer Choral" darf nicht etwa ein ähnlicher, wie jener durch Luther eingeführter, nur einer andern, nämlich der römisch-katholischen Kirche oder Confession angehöriger, allgemeiner Kirchengesang verstanden werden, sondern es sind jene Choräle diejenigen Melodien, nach welchen die in der römisch-katholischen Kirche bei gottesdienstlichen Verrichtungen vorgeschriebenen lateinischen Texte, (und welche in der gesammten genannten Kirche im Wesentlichen dieselben sind und bleiben) theils von den Geistlichen, theils von der Gemeinde und theils auch von eigens dazu bestellten sog. Choralisten abgesungen werden, also die dem römisch-katholischen Ritus und Cultus eigenthümlich angehörenden und in dem sog. Missale romanum gesetzlich vorgeschriebenen Gesänge. Ist nun nicht allein die Semiotik dieser Gesänge oder die Art und Weise, wie ihre Melodien in genanntem canonischen Buche mit Noten dem Auge erkennbar verzeichnet stehen, eine ganz andere als die gewöhnliche jetzt in dem gesammten europäischen Abendlande geltende und gebräuchliche musikalische Semiotik, sondern tragen sie hinsichtlich ihres Vortrags auch sonst noch so manche von jeder gewöhnlichen musikalischen Regel abweichende besondere Eigenthümlichkeiten an sich, so versteht es sich von selbst, daß dieser ihr Vortrag, wenn er auf richtige Weise geschehen soll, auch einen besondern Unterricht darin voraussetzt; und nicht blos dieser Umstand ist es, der die Herausgabe eines förmlichen Lehrbuchs jenes Choralgesangs an und für sich schon rechtfertigt, sondern die Vollständigkeit, Kürze, Klarheit, Deutlichkeit und authentische Bestimmtheit, womit vorliegendes Buch seinen Gegenstand behandelt, und womit es so wesentlich sich vor mehrern seiner älteren Vorgänger auszeichnet, verleihen ihm, diesem Bilseckerschen Lehrbuche des römischen Choralgesangs, auch noch einen besondern Werth, der es der Aufmerksamkeit aller im Titel selbst schon genannten Interessenten wie jedes an den mannigfaltigen Gestaltungen unsrer Musik innigern Antheil nehmenden Kunstfreundes würdig macht. Auch der römische Catholik nämlich spricht eben so wohl von einem besondern römischen, münsterschen, kölnischen und französischen Chorale, als Gewohnheit und die Zeit mit ihrem verwöhnenden Schlendrian in den Melodien desselben selbst wieder und trotz des gemeinsamen Titels Missale romanum manche Abweichungen von ihrer ersten ursprünglichen Gestalt hervorgebracht haben; allein nicht blos daß alle jene ersten Unterscheidungen nichts sind als eine bloße nähere Bezeichnung derjenigen Gesänge, welche dem römischen, münsterschen u. s. w. Ritus in specie angehören, sondern es gründen sich diese Gesänge, solcher Unterscheidung ungeachtet, alle zusammen eben so fest auf das Gregorianische Antiphonarium, als andere durch Zeit und Gewohnheit hervorgebrachte Abweichungen von demselben gesetzlich eigentlich gar nicht gestattet sind, und Hr. Bilsecker nun hat hier seiner Anweisung nicht etwa blos den einen oder andern jener unterschiedenen Ritualgesänge, sondern den wirklich ächten römischen Gesang, wie er in seiner vollen Reinheit beschaffen war und beschaffen seyn soll, zum Grunde gelegt, wozu der glückliche Auffund eines Directorium chori (römisches Choralbuch), das im Jahre 1615 in Rom selbst gedruckt wurde, also vor allen andern katholischen Choralbüchern wohl Ansprüche auf Aechtheit und Gregorianische Reinheit machen darf, ihm eine eben so sichere als hülfreiche Hand bot. Gehe ich darnach zur Beleuchtung und speciellern Angabe von Form und Inhalt des sonach interessanten und werthvollen Buchs selbst auch über.

Es zerfällt dasselbe in einen theoretischen und praktischen Theil. Im ersteren, dem theoretischen Theile spricht der Verfasser zunächst „von dem Choralgesange überhaupt", giebt freilich aber nichts mehr und nichts weniger als einen kurzen, indeß genügenden Abriß seiner Geschichte, und wenn der Leser, der Ueberschrift zu Folge, auch eine anderseitige Betrachtung desselben, vielleicht in Hinsicht auf seine kirchliche wie culturrechtliche, moralische und ästhetische Bedeutung, noch erwartete, so mag er für deren Mangel in der gründlichern und leicht verständlichern und auch umfassenderen Abhandlung der übrigen (praktischern) Gegenstände Ersatz finden. Historisch widerspricht der Verf. mit meiner vollen Beistimmung der Ansicht, als habe der erste christliche Kirchengesang sich auf das griechische Tonsystem gegründet; aber wenn er solche Behauptung gleichwohl für etwas gewagt hält, weil (s. Vorrede) wir „jetzt noch z. B. die Psalmen Davids und wahrscheinlich dieselben auch mit ihren ursprünglichen Singweisen aufgenommen haben", so hätte er einmal bedenken sollen, daß auch diese hebräischen Kirchengesänge Nichts mit dem griechischen Tonsysteme gemein hatten, wie ferner die Bücher des alten Bundes den ersten Christen und fortan der römischen Kirche lange fremd waren und geblieben sind, und dann endlich über den cultur- und kirchen-politischen Grund weit hinaus einen untrüglichen Beweis für seine Behauptung auch in dem himmelweiten Unterschiede zwischen unserm jetzigen christlichen und dem antechristlichen Tonsysteme finden dürfen. Gleicherweise lassen seine Anführungen über Palestrina's musikalisch kirchen-historische Bedeutung eine größere Bestimmtheit und Genauigkeit zu wünschen übrig. Ich erlaube mir, hier auf meine eben bei dem Verleger dieser Zeitung erschienene „Geschichte der heutigen oder modernen Musik (Vorgeschichte Kap. 5) hinzuweisen. Führt er aus Dr. Wiesemanns „Vorträgen über die in der

Päbstlichen Capelle übliche Liturgie" des prunesinischen Cirolla Funnchi Brief an Ugolino Gualteruzzi an, wornach die Sänger damaliger Zeit „ihr ganzes Verdienst darein setzten, daß der eine Sanctus sagt, wenn der andere Sabaoth singt" ꝛc., so hätte er, der Verf., als Musiker wissen und ausführen sollen, daß hiermit der contrapunktische und canonische Unfug damaliger Composition gemeint war, und zur Verhütung historischer Mißverständnisse dann auch Rücksicht nehmen auf Palestrina's Verhältniß zu dem damals versammelten Tridentinischen Concil, und wie dies durch die Reformation zu einer strengeren Aufmerksamkeit auf jenen Unfug gereizt wurde, da erst durch solche Rücksicht Palestrina's historische Wirksamkeit und Bedeutung völlig klar wird. Die Angabe „der verschiedenen Arten des Choralgesangs" (pag. 6. II.) bringt das oben schon in dieser Beziehung Gesagte. In der Lehre von „der Notation des Chorals" (pag. 7. III.) hätte bestimmter gesagt seyn dürfen, daß Guido die bekannten sechs Sylben nicht eigentlich als Tonnamen, sondern gewissermaßen nur als passenden Hülfstext gebrauchte, das Treffen der Intervalle zu lehren und zu erleichtern. Uebrigens läßt seine Angabe, daß die jetzigen römischen Choralnoten nicht von Gregor herrühren, sondern erst im vierzehnten Jahrhundert entstanden seyen, keinen gegründeten Widerspruch zu. Als System benutzt die römische Choralschrift (pag. 10. IV.) nur 4 Linien, deren drei Zwischenräume und der Raum unter der ersten und über der vierten Linie. Die Noten sind viereckige Punkte, deren Werth nur ein zwiefacher ist, ein langer und kurzer, aber nicht absolut lang oder kurz, sondern nur relativ; eine lange Sylbe erhält auch eine lange Note und umgekehrt, so daß der Vortrag also ein rein deklamatorischer ist. Takt ist daher nicht vorhanden, ein vorkommender ganzer Taktstrich bedeutet nur die Zeit des Athemholens und ein halber den Wortschluß. Die Note für lange Sylben hat noch einen Fuß ꝛc. Auch die Höhe der durch die Noten angezeigten Töne ist keine absolute, sondern es ist dieselbe dem Sänger überlassen, der je den Anfangston bestimmt, darnach dann aber das Intervall absolut festhalten muß. Schlüssel hat die römische Choralschrift (pag. 11. V.) nur zwei, einen C- und einen F-Schlüssel, die in Form sich gleich sind und nur dadurch sich unterscheiden, daß dem letztern eine Note vorgesetzt wird. Je auf welcher Linie sie stehen, bezeichnen sie den Ton C oder F und geben der Tonleiter die Namen. An einen bestimmten Platz sind sie nicht gebunden. Dadurch wird es möglich, aller Nebenlinien zu entbehren, indem nur der eine oder andere Schlüssel gebraucht und auf diese oder jene Linie gesetzt zu werden braucht, um die Note für den beabsichtigten Ton stets in den vier Linien zu erhalten. Diese Verwechselung heißt Transposition (pag. 12. VI.). Man sieht, daß hierauch eine bedeutende Gewandtheit im Lesen der Noten erfordert wird, um den Gesang sofort zu treffen. Die Lehre von den Intervallen pag. 13. VII.) durfte aus Rücksicht auf die Einfachheit des Gesanges so dürftig ausfallen, als sie hier gegeben. Es sind nur ganze und halbe, große und kleine Stufen zu betrachten und über die None geht der Gesang nie hinaus.

Auch kommen keine andern Tonarten vor als ein Cantus durus und Cantus mollis (pag. 17. VIII.), deren Grundtonhöhe aber ganz beliebig ist (s. oben), und die sich durch Nichts unterscheiden, als daß im Cantus durus die Note b auch als h, im Cantus mollis aber als b gesungen wird. In der Notenschrift erkennen wir den letzteren Gesang durch ein b, welches entweder neben den Schlüssel oder auch neben die Note gesetzt ist. Von pag. 18. (IX.) an sind die Tonleitern nach allen möglichen Stellungen der beiden verschiedenen Schlüssel in beiderlei Singweisen (Tonarten), wie nachgehends die verschiedensten Intervallsprünge als gewissermaßen Solfegen oder zur Uebung (Solmisation) gegeben werden. Das letzte Kapitel des ersten Theils (pag. 22. X.) handelt von dem Vortrage des (römischen) Choralgesangs. Derselbe muß ungezwungen, mit gleichmäßiger Stärke der Stimme geschehen. Der Tenor intonirt höher als der Baß. Der Stimmenton muß immer voller Brustton seyn. Jede Art von Verzierung, als Vorschlag ꝛc., ist verbannt, selbst das Portament dahin gerechnet. Deutliche Aussprache des Textes ein Haupterforderniß. Die Haltung des Körpers sey würdevoll und anständig. Nach dem Grad der Kirchenfeierlichkeit richtet sich auch etwas die Höhe und Stärke der Intonation. Bei länger zu haltenden Tönen darf der Ton nicht sinken oder sich heben; die einmal angenommene Höhe muß beibehalten werden. Aller Gesang muß einstimmig seyn, und nur der Begleitung ist Harmonie gestattet. Die Choralbücher, in denen die im katholischen Ritus gebräuchlichen Choralgesänge enthalten sind, heißen das: Missale, Graduale, Antiphonarium, Psalterium, Processionale, Directorium Chori, Rituale und das Plenarium. Im Breviarium sind die Gebete und Gesänge des Officium divinum ohne Melodie enthalten. — Der zweite oder praktische Theil handelt zunächst von den „Psalmentönen" oder denjenigen 8 nach den bekannten 8 Kirchentonarten eingerichteten Melodien, nach welchen die Psalmen gesungen werden. Vor jedem Psalme wird ein Choral angestimmt, der Antiphon heißt. Um zu erkennen, nach welcher der acht Melodien (Psalmtöne) ein Psalm gesungen werden soll, hat man, da diese sich auf den nachgehenden Choral gründet, nur auf dessen (oder der Antiphon) Endnote und auf den herrschenden Ton des angezeigten Psalmtones, namentlich auf die zweite Hälfte des Verses (Differentia) zu sehen. Die Finalnoten (literae finales) der Antiphon des ersten und zweiten Tones nämlich sind D, des dritten und vierten E, des fünften und sechsten F, des siebenten und achten G, und ist nun die Finalnote der Antiphon D und die Anfangsnote der Differenz oder zweiten Hälfte des Tones A, so ist die Tonart des Psalms oder Psalmton der erste authentische; ist die Finalnote D und die Differenz F, so ist der Psalmton der zweite plagalische ꝛc. ꝛc. Das Absingen selbst kann festiv oder ferial seyn; ersteres erfordert eine höhere Intonation als letzteres, und bringt am Schlusse auch mehrere Noten auf eine Sylbe. Dann folgen von pag. 29 an die verschiedenen Psalmtöne in Melodien mit Text, in verschiedenen Schlüsseln und Singweisen, so daß durch Uebung die größte Sicherheit gewonnen werden kann. In angehängten Be-

merkungen ist auch der ästhetische Charakter eines jeden derselben angegeben worden, und sonstiges Bezügliche angeführt. Von pag. 38 an folgen Gesänge aus der heiligen Messe: das Asperges und Vidi aquam, Introitus und Kyrie, Gloria, Oratian (in ihrer verschiedenen Gesangsweise), Epistel, Evangelien rc., alle mit den nöthigen Ritual-Erläuterungen. Von Seite 74 an Gesänge der Charwoche, und von Seite 82 an manche andere Casual-Gesänge. Wie gesagt sind alle Melodien hier in ihrem ersten ächt römischen Zustande gegeben worden und daher für jeden Interessenten von doppeltem Werthe.

Schilling.

Breslau bei F. E. C. Leuckart: Drei Gradualien für Sopran, Alt, Tenor und Baß, von Ernst Bröer. Op. 2. Partitur und Stimme. Pr. 12 ggr.

Drei recht wackere, in kirchlich würdevollem, frommem Style gehaltene Gesänge, die den katholischen Kirchen-Chören zu ihrem Zwecke empfohlen werden dürfen. Der erste Gesang, „Ego sum panis vivus", steht in Es-dur; der zweite, „Notam fac mihi viam", in G-dur, und der dritte, „Illumina oculos meos", wobei ein Sopransolo in einfach figurirter Weise noch über den Chor tritt, in D-dur. Die Stimmen sind gut, innerhalb ihrer natürlichsten Lage behandelt worden, und der Satz im Ganzen eben so einfach als rein und gemüthansprechend.

Paris bei Schlesinger: *Mémoire sur Hucbald, et sur ses Traités de Musique, suivi de Recherches sur la Notation et sur les Instruments de Musique (avec 21 planches), par E. de Coussemaker.* 1841. gr. 4.

Bei der vortheilhaften Wendung, welche die Studien zur Aufklärung der Geschichte der Musik in neuerer Zeit genommen haben, gehört eine Arbeit, wie die vorliegende Monographie, zu den dankenswerthesten. Wenngleich die verdienstvollen Bestrebungen eines Padre Martini, Burney, Hawkins, Forkel u. A. um die allgemeine Geschichte der Musik, längst und mit Recht anerkannt sind, so wird der Sachkundige, bei aller Hochachtung für den Fleiß und die tiefe Gelehrsamkeit der genannten Schriftsteller, in ihren weitläuftigen Werken, welche sämmtlich im letzten Drittheil des vorigen Jahrhunderts erschienen, große Lücken finden; außer welchen sich in ihnen, als ein anderer Uebelstand noch ein großes Mißverhältniß unter den behandelten Gegenständen zeigt. Es ist nämlich den Untersuchungen über die Musik vorchristlicher orientalischer Völker, und vorzugsweise der alten Griechen, ein unendlicher Fleiß und Raum gewidmet worden, während die Nachforschungen über den Ursprung der europäisch-abendländischen, oder unsrer heutigen Musik, besonders der weltlichen, im Gegensatze zu der kirchlichen, fast gar keine, oder doch nur höchst dürftige Resultate lieferten. Um solches Mißverhältniß zu heben und die Lücken allmälig auszufüllen, mußten die Arbeiten in der Gesch. d. Musik nothwendig eine andere Richtung nehmen, statt eine bändereiche sogenannte „Allgemeine Geschichte der Musik" zu schreiben, beschäftigen sich einzelne Musik-Gelehrte der neuesten Zeit, mit Erforschung und Aufklärung einzelner, bisher noch dunklen Perioden, oder mit dem Wirken einzelner Heroen in der Tonkunst, und mit der Kunstkritik des Zeitalters derselben. Diesen Arbeiten verdankt das sich dafür interessirende Publikum unter Anderm die vortrefflichen Werke eines Baini über Palestrina, eines v. Winterfeld über Gabrieli und dessen Zeitalter, eines Kiesewetter und Fétis über die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst im 14ten, 15ten und 16ten Jahrhundert, eines Kiesewetter über Franco v. Cöln und Guido von Arezza, eines Delmotte über Orlando di Lasso und ähnliche Schriften, von denen jede einzelne ein reiches Material zu einer dereinstigen Allg. Gesch. d. Musik darbietet, und zu welchen denn auch das vorliegende Werk von Hrn. von Coussemaker, eine Monographie Hucbalds, gehört. — Hucbald, ein ehrwürdiger alter musikalischer Schriftsteller des 9ten und 10ten Jahrhunderts, in der Literaturgeschichte als Monachus Elnonensis bekannt, ist der älteste Schriftsteller, bei dem man Nachrichten über die Praktik der Tonkunst jener frühen Jahrhunderte findet. Aus diesem Grunde stellte ihn bereits Hr. Hofrath R. G. Kiesewetter in seiner „Geschichte der abendländisch-europäischen oder unserer heutigen Musik" an die Spitze der ersten Epoche unserer Musik. — Um Hucbalds Verdienste um die Musik ihrem ganzen Umfange nach darzuthun, befolgt der Hr. Verf. der vorliegenden Schrift folgenden Plan. Nach einer, als Einleitung gegebenen, historischen Skizze der abendländischen Musik von Entstehung des Christenthums an bis zu Hucbalds Zeit (pag. 1—38), folgt der eigentliche Hauptgegenstand in zwei Theilen; der erste (pag. 39—104) enthält Hucbalds Leben, und eine Analyse seiner vom Fürst-Abt Gerbert durch den Druck bekannt gemachten musikalischen Traktate; der zweite Theil (pag. 105—134) beschäftigt sich mit einer Kritik des von Hucbald aufgestellten musikalischen Systems. Hieran schließt sich (pag. 137—195) ein Anhang über die Musik der Griechen, über Notation mit Neumen und über mus. Instrumente, und endlich folgt von pag. 197 — 207 eine Anzahl von Citaten (pièces justificatives), nebst einer Uebersicht des Inhalts der 21 Kupfertafeln. — Die in der historischen Skizze nur sehr kurz berührten Gegenstände sind der Reihe nach folgende: 1) Gesang der ersten Christen; 2) ursprüngliche Melodien; 3) Ambrosianischer Gesang; 4) Gregorianischer Gesang; 5) Notation Gregor M.; 6) Kirchengesang von Gregor M. Zeit bis zu Hucbald; 7) Verfall des Greg. Gesanges; 8) weltliche und Volksmusik; 9) musikalische Instrumente; 10) Gebrauch der Instrumente in der Kirche; 11) musikalische Literatur. — Ohne gerade etwas Neues oder anderes als das durch Burney, Hawkins, Forkel, Kiesewetter und Fétis bereits Bekannte aufzustellen, macht der Verf. mitunter Bemerkungen, die zu erweisen, ihm sehr schwer werden sollen. Dahin gehört z. B. folgende: „Nach Nero's Tode und nach dem Untergang der griechisch-römischen (?) Musik flüchtete sich die Kunst zu den ersten Christen, bei denen der erste Keim eines musikal. Systems zu suchen ist, welches an die Stelle des griechischen trat. Weiterhin läßt der Hr. Verf. es dahingestellt, ob Gregor M. mit Buchstaben notirte, oder nicht. Die bisher allgemein verbreitete Annahme, daß Gregor mit Buchstaben notirte,

ist aber bereits (Leipz. allg. mus. Zeit. 1828) durch Hrn. Hofr. Kiesewetter mit gründlicher Kritik als gänzlich unhaltbar erwiesen, weil durch Auffindung eines überaus schätzbaren Codex zu St. Gallen, eine Copie nach dem Original Gregor's aus Hadrian I. Zeit gegen 780, dargethan ist, daß die römische Kirche damals mit Neumen notiete. In seiner Abhandlung über die Neumen (pag. 145—163) bezieht sich Hr. von C. auf diesen Umstand und bringt sogar ein Facsimile eines Fragments jenes St. Gallischen Codex bei, meint aber dennoch, es sey schwer zu entscheiden, ob unter der Nota Romana Gregor's Buchstaben, oder Neumen, zu verstehen sind. — Ueber die weltliche und Volksmusik theilt der Verf. aus Mangel an Quellen Nichts mit; da dieser Gegenstand überhaupt noch nicht vollständig bearbeitet worden ist, so wird die hierher gehörige und bereits unter der Presse befindliche Schrift des Hrn. Hofr. Kiesewetter eine willkommene Gabe seyn. Der Abschnitt über die musikal. Instrumente gehört mit der Abhandlung über die Neumen, wegen der vortrefflich ausgeführten und erläuternden Kupfertafeln zu den fleißigsten und interessantesten Theilen des Buches, zu welchen sich der Verf. hauptsächlich des Fürstabts Gerbeet Schriften bedient hat. — Wundeen darf man sich wohl, daß der Verf. in dem Artikel über die Flöte nicht das bereits 1831 öffentlich besprochene Monument auf dem Kirchhofe der kleinen Stadt Péronne in der Picardie erwähnt, auf welchem sich ein Flötenspieler Gueurlant (starb 1159), mit einer Querflöte befindet — muthmaßlich das älteste Denkmal dieser Art. — Als Biograph Hucbald's, dessen Zeit der Verfasser übereinstimmend mit andern Biographen, von 840—930 angiebt, liefert Hr. v. C. nur die in neuester Zeit durch die Herren Fetis und Kiesewetter aufgestellten Data, jedoch mit Anführung seiner Quellen, deren Reichthum sich in dem ganzen Buche auf bewunderungswürdige Weise kund giebt. Aus der Art und Weise, wie der Verf. die sich gestellte Aufgabe löst, ergiebt sich, daß er bei seiner Arbeit nicht durchweg ein bestimmtes Publikum berücksichtigt hat, d. h. weder den eigentlichen Musikgelehrten, noch den wissenschaftlichen musikal. Dilettanten. Er analysirt nämlich die verschiedenen Traktate Hucbalds der Reihe nach, wie sie vom Fürstabt Gerbert mitgetheilt worden sind; mit Ausnahme des letzten, den er ganz übersetzt, sind die übrigen nur stellenweise übertragen. Für den Musikgelehrten ist dies überflüssig, für den Dilettanten aber nicht hinreichend, weil dieser schwerlich Gelegenheit finden wird, sich über die Bedeutung der Kunstausdrücke zu unterrichten. Als ein Verdienst ist es dem Verf. anzurechnen, daß er sich die Mühe genommen hat, alle in Hucbald's Notation vorkommenden Beispiele, in Noten des römischen Cantus firmus zu übersetzen, und daß er einen genauern Abdruck der Neumen, als den vom Fürstabbt Gerbeet mitgetheilten, beigefügt hat. — Seine Kritik des Hucbaldschen mus. Systems führt zu keinem neuen Resultat, sondern nur zu dem bereits bekannten (vergl. Kiesewetter's Gesch. d. Mus., Leipz. 1834. pag. 13—20), daß Hucbald einen für unsere Ohren unerträglichen Zusammenklang mehrerer Stimmen in Quarten, Quinten und Octaven versuchte, daß er ferner der älteste Schriftsteller sey, der über die Praktik des Gesanges im 9ten und 10ten Jahrh. Mittheilungen macht. — Die gegen Hrn. Kiesewetter's Annahme aufgestellte Meinung, daß die Hucbaldschen Versuche gleichzeitiger Verbindung mehrerer Stimmen eine Allgemeinheit erlangt haben sollen und nicht als bloße Privatversuche, oder gar nur als Speculationen anzusehen sind, unterstützt der Verf. mit unzureichenden Gründen. — So wie die Arbeit vorliegt, zeugt sie von einem mehr biographisch, als musikalisch sehr gelehrten Verf., und verdient daher um so mehr Anerkennung und Dank von Seiten der Musiker, je weniger diese sich selbst mit gelehrten Arbeiten zu beschäftigen verstehen.

S. W. Dehn.

Breslau bei Carl Cranz. Der 130. Psalm. „Aus der Tiefe ruf' ich, Herr, zu Dir", für Sopran, Alt, Tenor und Baß, mit obligater Orgel-Begleitung, in Musik gesetzt von Ernst Richter. Op. 18. Partitur und Stimmen Pr. 1 Rthlr. 8 ggr. Stimmen allein 12 ggr.

Der sehr geschätzte Heer Verfasser vorliegenden Werkes erfreute die musikalische Welt schon mehre Male mit Compositionen dieser Gattung; und es ist uns um so angenehmer, von dieser seiner neuern Arbeit, welche wir mit wahrhaftem Vergnügen aus der Hand legten, recht viel Beifallendes und Empfehlenswerthes sagen zu können. Ein doppeltes Verdienst hat sich derselbe um die Kunst erworben, daß er (obgleich zwar von achtbaren Componisten jetziger Zeit ähnliche Arbeiten erschienen sind, welche aber nicht immer im rein kirchlichen Styl geschrieben und durchgeführt wurden) die hohe, heutzutage oftmals vernachlässigte Würde einer Musik, welche für die Kirche allein bestimmt ist, durchaus nicht außer Acht gelassen, dem biblischen Texte treu nachgekommen ist, und sich im strengen Satze als einen sehr tüchtigen Musiker bewährt hat.

Nr. 1. Poco Adagio sostenuto, D-moll C. Coro. Der Verf. läßt die Orgel mit dem Thema des ersten Satzes beginnen, und leitet so nach 10 Takten Ritornell sehr würdig und feierlich in den Eintritt der Singstimmen ein:

Alt.
Aus der Tie-fe ru - fe ich Tenor.

Nachdem dieses Thema in den 4 Stimmen benützt und ausgeführt ist, beginnt die neue zweite Figur in etwas schnellerer Bewegung der Stimmen:

Herr, hö-re
Herr, hö-re mei - ne Stimme, Herr hör

während der Baß in langen Noten eintritt, wodurch der Gegensatz, die flehende Bitte zu Gott, desto wirksamer hervortritt. — So führt der Herr Verfasser mit dem Hauptthema immer in schöner Abwechslung und treffenden

Harmonien obige Gedanken fort, bis derselbe in der Mitte dieses ersten Satzes nach einem kurzen Zwischenspiel für als selbstständiges Thematas behandelt, und der Orgel eine figurirende Bewegung in Achteln zutheilt, wodurch eine anziehende Steigerung bezweckt wird, welche sich dann wieder sanft und beruhigend in das Hauptthema hinein arbeitet, worauf eine Engführung der Stimmen zum Schlusse des Satzes hinleitet.

2ter Satz. Andante. F-dur ¾ Alto solo. „Laß dein Ohr merken auf die Stimme meines Flehens." Ein durchgängig frommer einfacher Gesang, dem Texte ganz entsprechend, mit gewählten, doch nicht gesuchten Harmonien. Im 13ten und 14ten Takte der Singstimmen möchten wir die Worte, unbeschadet der Bindungen in der Begleitung, doch vielleicht lieber so untergelegt wünschen, weil es weicher und wohllautender ist.

Stim-me mei-nes Flehens.

Zu den Worten: „So Du willst Herr Sünde zurechnen, Herr, wer wird bestehen" ist das unisono in der Begleitung bei der lautern Melodie gewiß von Wirkung. Die Modulation von D-moll leitet nach F-dur fließend und gerecht ein, und wiederholt den Gesang wie Anfangs.

3ter Satz. C-moll ⁶/₈ Lento. besteht aus einer gut gearbeiteten Fuge, welche zum Text die kurzen Worte hat: „Denn bei Dir ist die Vergebung, daß man Dich fürchte."

4ter Satz. B-dur ⁶/₈ Andantino. Sopransolo. Ein schöner gesangreicher, mehr heiterer Satz, worin sich die fromme reine Zuversicht deutlich ausspricht. Melodie und Harmonie gehen auch hier, wie in dem ganzen Werke des Hrn. Verf. schwesterlich Hand in Hand.

5ter Satz. G-moll C. Maestoso. Ein ernster feierlicher Chor. Die Begleitung in punktirten Achtelnoten, und deren Art wir etwa im Schlußchor des Graun'schen „Tod Jesu". Dann folgt noch D-dur C auf die Worte: „Denn bei dem Herrn ist die Gnade u.f.w." eine große sehr brav durchgearbeitete Schlußfuge.

Noch verdient als höchst löblich bemerkt zu werden, daß der Hr. Verf. sich die Mühe gab, durchgängig die Register der Orgel anzugeben, welche er zur Begleitung seines Werkes für angemessen und zweckdienlich fand. Die Herren Organisten müssen demselben dafür sehr verbunden seyn.

Wir wünschen diesem Werke, dessen Anzeige uns Freude macht, die möglichste Verbreitung. Singakademien wär' es auch hauptsächlich zu empfehlen, da es sich auch am Fortepiano gut ausnehmen dürfte. Die Edition ist auch von Seiten der Verlagshandlung zu loben. — rs. —

Feuilleton.

Lesefrüchte.

(Weber und Berlioz.) So viel auch über die Aufführung des „Freischütz" im großen Opernhause zu Paris in deutschen Blättern geschrieben worden ist, erinnern wir uns doch nicht, daß man die kritische Apotheose Webers, welche Berlioz selbst in dem Feuilleton des „Journal des debats" veranstaltete, gehörig beachtet hatte. Daher gestatten wir uns hier, nachträglich, aber nicht zu spät, einige Worte über Berlioz enthusiastische Exclamationen. Wir kommen hier auf einen Anklagepunkt zu sprechen, den man den Deutschen nicht oft genug vorrücken kann. Während andere Völker, in gerechtem Nationalstolz und Nationalbewußtseyn, ihre national gewordenen Größen, Feldherrn, Künstler, Componisten, Dichter zu bewundern fortfahren, ohne an ihnen herumzumäkeln, ohne zu schwärzen, was an ihnen glänzend, ohne in den Staub zu ziehen, was an ihnen erhaben ist, tragen die deutsche kleinstädtische Vornehmthuerei, kritische Suffisance und unausstehlicher Brodneid offen die Absicht zur Schau, gerade die vaterländischen, populär gewordenen Genies zu bemäkeln und ihre Größe zu bezweifeln. Hiernach wäre Friedrich der Große ein blos gekrönter Krautjunker, Blücher, gegen die französischen Marschälle gehalten, ein ungeschlachter Haudegen, Schiller ein sentimentaler Phrasendreher, Cornelius ein bloßer Zeichenmeister und Verbreiter katholischer Anschauungen, Weber ein Componist von Gassenhauern, Rauch nicht weniger als ein gewöhnlicher Steinmetz u. s. w. Wie aber wenn ein Franzose an der Größe seines Ney oder Soult, dieser so oft geschlagenen Marschälle an der Größe seines Mehul oder Boildieu, an der Größe seines Corneille oder u. s. w. zweifeln und mäkeln wollte? er würde sich selbst ein französisches Verdammungsurtheil schreiben. Aber man frage in Berlin, sogar in Leipzig an, wie das vornehme Urtheil über Weber, diesen Schöpfer von so vielen reizenden, zum Herzen des Volks sprechenden Melodien, lautet! Man nennt ihn flach und trival, weil das Volk ihn liebt, und doch ist es Gott, der durch das Volk spricht. Man höre dagegen, wie Berlioz über Webers „Freischütz" urtheilt. „Es ist schwer", sagt er, „wenn man die alte neue Schule durchforscht, eine Partitur zu finden, die durchweg eben so untadelhaft, vom Anfange bis zum Ende eben so interessant wäre, als die des „Freischütz" eine Composition, deren Melodie in den verschiedenen Formen, die zu bekleiden ihr beliebt, mehr Frische hätte, deren Rhythmen ergreifender seyen, die an hervorragenden harmonischen Erfindungen reicher, in der Anwendung der Stimmassen und Instrumente ohne Anstrengung kräftiger, ohne Ziererei anmuthiger wäre. Von der ersten Note der Ouverture bis zum letzten Accorde des Finale ist mir unmöglich, einen Takt zu finden, den ich anders wünschen möchte. Einsicht, Phantasie, Genie glänzen überall mit so mächtigem Strahl, daß nur Adleraugen davon nicht geblendet werden können. Auf das Einzelne, z. B. wenn Berlioz die Ouverture eine gekrönte Königin, das Muster in diesem Genre nennt, näher einzugehen, würde zu weit führen. Etwas Rührendes hat es, wenn Berlioz erzählt, wie sehr er gewünscht habe, Weber auf seiner Durchreise durch Paris oder London sehen und sprechen zu können. „Wie groß war meine Sehnsucht", ruft er aus, „ihn damals zu sehen! Mit welch' zitterndem Herzen verfolgte ich ihn an dem Abend, wo er, schon leidend und wenige Stunden vor seiner verhängnißvollen Abreise nach London, der Wiederholung der Olympia" beiwohnen wollte! Vergebens. Am Morgen desselben Tages sagte mir Lesueur: „So eben hat mich Weber besucht. Fünf Minuten früher würden Sie mich ganze Scenen aus unsern Partituren auf dem Piano spielen gehört haben; er kannte sie alle." Wenige Stunden nachher trat ich in ein musikalisches Magazin: „Wenn Sie wüßten, wer dort gesessen hätte!" „„Wer?"" „Weber!" Auch in der Oper ist seine Mühe, Weber von Angesicht zu Angesicht zu sehen, vergebens. „Zu unbekannt, als ich wagen konnte, ihm zu schreiben, ohne einen einflußreichen Freund, der mich ihm vorstellen konnte, mußte ich, ohne ihn erblickt zu haben, das Haus verlassen!" So spricht ein enthusiastischer Franzose, warum müssen die Deutschen so kalt seyn? Aber freilich, wir haben mehr Ehrfurcht vor einem vorlauten Ordensbande, als vor dem stillen Wirken des schaffenden Genies.

(Bl. f. lit. Unt.)

Kleine Zeitung.

Hildesheim am 8. Septbr. Gestern starb hier der Begründer der deutschen Musikfeste, unser Cantor und

Musikdirektor Georg Friedr. Bischoff. Er war 1780 zu Ellrich am Harze geboren, ein für die Kunst rastlos thätiger, liebenswürdiger Mann, der seit mehreren Jahren schon körperlich leiden mußte, und zwar in Folge eines Unglücks, das ihn mitten in seinem Kunsteifer betroffen. Eine ausführliche Geschichte seines Lebens und Wirkens findet man in dem Supplementbande zu Schillings „Universallexicon der Tonkunst". Auch Ihr Verein verliert einen würdigen Genossen.

Karlsruhe am 18. Septbr. Das gestern im großherzogl. Hoftheater stattgehabte Concert des Hrn. Ed. Pirkhert verdient zunächst schon wegen der trefflichen Auswahl ehrenvolle Erwähnung. Ein Blick auf den Zettel gab dem Einsichtsvollen die Ueberzeugung, daß hier nicht der Zufall, sondern eine sinnig ordnende Hand gewaltet; daß ein auch in der Zusammenstellung anziehender Genuß geboten werden sollte. Und so war es auch! Zwei Ouverturen, zu den besten dieser Tondichtungsgattungen gehörend — die zu M. von Webers Oberon und jene zu Cherubinis Wasserträger — eröffneten jede eine Abtheilung des Concertes. Herr Pirkhert trug vor: ein Pianofortéconcert von C. M. von Weber, Souvenir de Beethoven, große Phantasie von Thalberg und Etude in As-dur, drei Lieder ohne Worte und eine Etude heroïque eigener Composition, welche ganz in der Kürze bei Creuzbauer und Noldeke dahier im Druck erscheinen wird. Unser Berliner Baß, Herr Oberhofer, sang zwei Lieder, das Mühlrad von K. Kreutzer mit Violoncellbegleitung und das Erkennen von Proch. Von Herrn Wolfrum hörten wir Variationen über Beethovens Sehnsuchtswalzer und von Hrn. Will Spohrs Violinconcert in Form einer Gesangsscene. Der Hr. Concertgeber, mit dem wir es denn doch hauptsächlich zu thun haben, bewährte sich auch diesesmal — es ist dies das zweite Concert was derselbe hier giebt — wieder als ausgezeichnetre Virtuose und genialer Tondichter. Daß er ein Conzert mit Orchesterbegleitung und gerade diese treffliche Webersche Composition wählte, verdient besondere Anerkennung. Es thut so wohl, statt der gewöhnlichen herz- und geistlosen Bravourstücke, eine gediegene Arbeit zu hören; der wahre Künstler weiß doch damit zu effektuiren; dies hat Hr. Pirkhert bewiesen! Auch Herr Will verdient für die Wahl des Spohrschen Conzertes, so wie für dessen Vortrag alles Lob, wenn gleich derselbe nicht wie Spohr ein vollendeter Sänger auf der Violine ist, was gerade bei diesem Concerte besonders nothwendig erscheint. Hat Herr Oberhofer schon in Rossini's Tell ungemein angesprochen, so mußten wir heute noch einen bei weitem größeren Begriff von seinen Stimmmitteln wie von seiner Gesangsweise bekommen, denn seine Leistungen waren meisterhaft. So muß man Lieder vortragen. Das zweite mußte wiederholt werden. Herr Wolfram hat, wie immer, glänzende Beweise seines herrlichen Talentes gegeben, man wußte nicht, soll man mehr Ton und Fertigkeit oder den Vortrag bewundern. Schade, daß die Composition — mit Ausnahme der Introduktion — nicht ganz zu den übrigen Musikstücken paßte. Das Orchester (an seiner Spitze Hr. Hofkapellmeister Strauß) behauptete seinen alten Ruhm und erhielt rauschenden Beifall. (Nat. Ztg.).

Berlin am 8. Septbr. Die Vossische Zeitung vom 7. d. M., welche mir wegen Abwesenheit erst jetzt zu Gesicht kommt, enthält mit der Unterschrift D. M. folgende Jeremiade über den Zustand der Organistenkunst in unserer großen Königsstadt. „Mancher Leser wird gewiß meiner Klage, über die unangemessene Begleitung des Gemeindegesanges mit der Orgel in einigen Kirchen Berlins, beistimmen. Es bedarf keiner Auseinandersetzung, daß der majestätisch daherbrausende Strom der Orgelklänge viel, sehr viel zur heiligern Stimmung der Gemeinde beiträgt, and um so tadelnswerther ist es, wenn einige Organisten ihre Funktion auf so wenig befriedigende Weise verrichten, auch wohl am Nachmittage dieselbe ihren Schülern anvertrauen. Sie sollten es nicht gestatten, die Augenblicke, welche für die Gemeinde zur tiefsten Anregung benutzt werden sollen, zur Uebungszeit ihrer Scholaren zu verwenden. Wenn Umstände vom Kirchgange abhalten, so möge doch für würdige Stellvertreter gesorgt werden. Daher kommt es denn, daß die erhebendsten Lieder oft so vorgetragen werden, daß sie eher einen ganz entgegengesetzten Eindruck hervorbringen. Wo steht in den Choralbüchern etwas von jenen Uebergängen nach den einzelnen Ruhepunkten in der Melodie, von Uebergängen, welche das Ohr der Anwesenden wahrhaft verletzen. Der alte Dinter litt nicht, daß bei seinen Kirchenvisitationen die einzelnen Theile der Melodie durch solche „Zwirnfäden", wie er diese Uebergänge nannte, verbunden wurden, sondern drang darauf, daß nach dem Ruhepunkte gleich mit dem vom Componisten vorgeschriebenen Accorde fortgefahren werden mußte. Männer, denen wir diese Kirchengesänge verdanken, hätten doch wohl auch so viel Geschmack, über die Uebergänge ihrer Lieder urtheilen zu können." Und in Wahrheit — so wehe es mir thut — kann ich nicht anders als, mit Ausnahme weniger unserer Organisten, wie z. B. des alten würdigen, eben so kenntnißreichen als geschickten und verdienten Kühnau, in das Klagelied einstimmen. Es wird Nichts schaden, zum Beweise einmal Namen und Dinge anzuführen. Die nach Stellung, Gehalt und Ansehn erste unserer Organistenstelle ist die am Dom. Man darf erwarten, daß dieselbe stets auch mit dem besten, tüchtigsten Talente und Geschicke besetzt ist, und wirklich auch galt bisher in der öffentlichen Meinung der Domorganist stets als der Primus, als der Quasi-Zugführer von dem übrigen Heere. Man sehe man aber nur die von unserm jetzigen Domorganisten Hrn. Grell bei Trautwein hier herausgegebene und der Zelterschen Liedertafel dedicirte Rheinliedes-Composition an, da ich den Leser nicht in unsere Domkirche zu führen vermag, und man urtheile selbst über den Fond von Genie und Kenntniß, aus welchem die Musik unsrer ersten Kirche schöpft. Ich will den ersten Theil der Composition, der zur Vollendung der ersten Strophe wiederholt wird, hersetzen:

Männerstimmen.

Auf den ersten Blick sieht jeder Kundige, daß die Melodie nichts Anders ist, als der alte Choral „Valet will ich dir geben, du böse arge Welt", oder zu Paul Gerhardts herrlichem Adventliede „Wie soll ich dich empfangen" rc. Ist so Etwas je erlebt in Israel!? — Beckers Rheinlied hat eine ungerade Zahl von Strophen; die siebente läßt Hr. Grell daher als Schlußsatz wieder auf jenen ersten Theil seiner Composition singen: nicht wahr, das „Sie sollen ihn nicht haben u. s. d. Rh. bis seine Fluth begraben des letzten Manns Gebein" erhält einen sehr andächtigen Ausdruck durch jene Melodie!? — — Von der Errichtung eines musikalischen Conservatoriums ist es wieder still. Sollte es aber zu Stande kommen, so versichern gut Unterrichtete, werde nicht Mendelssohn, sondern Neukomm an die Spitze desselben gestellt werden. Ritter S. Neukomm ist ein alter Freund von unserm Gesandten in der Schweiz, Bunsen.

Brüssel am 19. August. Die hiesige musikalische Gesellschaft „Gretry" wird am 26 September einen großen Preis-Vocal-Concurs in der hiesigen Augustiner-Kirche veranstalten, und ladet dazu sowohl die Belgischen (mit Ausnahme der Brüsseler) als ausländischen Liedertafeln, und insbesondere die der Rheinprovinzen, zur Theilnahme und Mitbewerbung um die sechs, für die beste Aufführung der Chöre ausgesetzten Preise ein, die in goldenen und silbernen Medaillen bestehen. Unser Minister der öffentlichen Arbeiten hat bewilligt, daß sämmtliche an dem Concurse theilnehmende Liedertafeln auf den Eisenbahnen kostenfrei hin- und hergeschafft werden.

Miscellen.

(Brief Glucks an Klopstock). Einem Bande Gluckscher Compositionen aus der überaus reichen und werthvollen Pölchau'schen Musikalien-Sammlung, welche jetzt der K. Bibliothek zu

Berlin einverleibt worden ist, findet sich folgender Brief des grosen Tondichters und Opern-Reformators an Klopstock in Original-Handschrift vorgeheftet:

A Monsieur Monsieur Klopstock à Hambourg
in der Königsstraße.
(Darüber von Klopstocks Hand: „Von Gluck.")

Wien den 24. Juni 1775.

Ich hoffe sie werden von den Hrn Graffen von Cobentzl die verlangte arien richtig Erhalten haben, ich habe selbige durch diese gelegenheit wegen Erspahrung deren Postspesen ihnen geschickt, die anmerckungen habe ich müssen wecklassen, weilen ich nicht wuste mich auszudrücken wie ich Es Verlangte, ich glaube Es würde ihnen Eben so schwer vorkommen, wan sie solten jemanden durch brieffe belehren, wie, und mit was vor Einen ausdruck Er ihren Messias zu declamiren hätte, alles dieses bestehet in der Empfindung und kann nicht wohl explicirt werden, wie sie bösser wiessen als ich; Ich Ermangle zwar nicht zupflantzen, aber handlen habe ich bies dato noch nicht können, dan kaum war ich in Wien angekommen, so verreiste der Kaiser, und ist noch nicht zurückegekommen, über dieses muß man auch annoch die gute Viertlstunde beobachten umb Etwas effectuiren zu können, bey grosen Höffen findt man selten gelegenheit Etwas guttes anzubringen, indessen höre ich dannoch, das man will Eine Academie der schönen Wiessenschaften allhier Errichten, und das der Eintrag von den Zeitungen und Calendern soll Eine portion des fondi ausmachen umb die Kosten zu bestreitten, wann ich werde bösser Von der sache unterrichtet seyn, werde ich nicht Ermanglen ihnen alles zu berichten. Indessen haben sie mich Ein wenig lieb, bies ich wiederum so glücklich bin sie zu sehen. Weib und Tochter machen ihnen Ihre Complimente und freyen sich sehr Von ihnen Etwas zu hören, und ich Verbleibe Dero

Ihnen Ergebenster

Gluck.

Die erste jener Compositionen ist das berühmte Recitativ mit Accompagnement „Berenice ove sei", und nicht unwahrscheinlich ist das handschriftliche Exemplar ebenfalls von Gluck selbst.

(War Napoleon ein ausgezeichneter musikalischer Dilettant oder nicht?) Die *France musicale* bringt in einer ihrer zuletzt uns zu Handen gekommenen Nummern einen ausführlichen Artikel, worin sie durch mehrere Vorgänge nachzuweisen sich bemüht, daß der erste Consul und später Kaiser von Frankreich, Napoleon, nicht allein ein großer Freund alles wahrhaft Schönen, sondern auch ein ausgezeichneter Musik-Dilettant gewesen sey. Erinnern wir uns aber recht, so brachte vor einigen Monaten ein und dieselbe Zeitung nachfolgenden „Napoleon, Carl X. und die Musik" überschriebenen Artikel:

„Napoleon war gewiß ein großer Mann, aber in der Musik ein schlechter Richter. Eines Tages sprach man von Mehul und dessen Opern, der Kaiser aber äußerte: „Mehul ist ein Mensch ohne Talent; seine Musik ist so gelehrt, daß sie im höchsten Grade langweilig ist." Einige Tage nachher wurde die erste Aufführung einer Oper: „Irato" angekündigt; der Componist sollte ein Italiener seyn, und der Kaiser wollte der ersten Aufführung beiwohnen, auch begab er sich mit einem glänzenden Gefolge an dem bestimmten Tage in die Oper. Er fand die Musik reizend und begeisterte sich mit jedem Stücke mehr. Nach dem Schlusse fragte er, ob der Componist in Frankreich sey, und man antwortete ihm, er befinde sich in einer Nebenloge. „Ich will ihn sehen und ihm zu seiner allerliebsten Oper Glück wünschen." Einen Augenblick darauf trat ein Adjutant in die Loge mit einem Mann in mehr als nachlässigem Anzuge. „Da ist der Componist, Sire", sagte der Offizier zu dem Kaiser. Es war Mehul. Napoleon konnte ein Zucken der Lippen nicht unterdrucken, das seinen Aerger verrieth. „Ich wünsche Ihnen immer so gute Gedanken", sagte er, dann wendete er sich an seine Gesellschaft und setzte hinzu: „Der Scherz, den man sich mit mir erlaubt hat, ist zwar gut, aber etwas zu stark." Und der große Mann schmollte über acht Tage mit seinen Höflingen, die, wie er glaubte, das Complott angelegt hatten." — Carl X. war noch weniger musikalisch. Eines Sonntags ließ der Chef des Orchesters der königlichen Capelle Abends eine der schönsten Symphonien Beethovens spielen. Nach dem ersten Theile gähnten bereits die sämmtlichen höchsten und hohen Anwesenden. Der zweite Theil belebte sie wieder ein wenig, bei dem Adagio aber nickten mehrere Herren und Damen ein, der König sprach mit einem seiner Begleiter von der Jagd und die Damen unterhielten sich von dem letzten Ball. Der Chef des Orchesters bemerkte dies und nahm den letzten Theil so ungeheuer schnell, daß die Musiker der Bewegung nicht folgen konnten, und um mehrere Takte auseinander waren, so daß eine wahre Katzenmusik entstand. Von den hohen Anwesenden bemerkte es Niemand. Im nächsten Carneval erhielt der Direktor den Befehl, in St. Cloud durch Musik den Hof zu erheitern. Er gab seinen Leuten Kinderinstrumente, 20 kleine Geigen, 6 Pfeifen, 10 blecherne Trompetchen, 8 Brummeisen, 4 Schnarren, einige kleine Halbmonde, zwei Trommeln u. s. w. Nach drei Proben waren die Musiker hinreichend eingeübt. Der Hof wunderte sich sehr, als man die Musiker mit solchen Instrumenten erscheinen sah. Das Orchester begann die Ouvertüre, und es läßt sich unmöglich eine Idee von den Tönen geben, welche diese 75 kreischenden, pfeifenden, quickenden, piependen Instrumente in dem Saale verbreiteten. Ein allgemeines Gelächter brach los, das nicht wieder enden wollte; man war lange nicht so heiter in St. Cloud gewesen. Nur ein Mann, der in der Ecke des Saales stand, verzog das Gesicht fortwährend, trippelte hin und her, schien die größte Pein zu empfinden, sagte aber kein Wort; man sah es ihm an, daß er lieber davon gelaufen wäre. Es war Cherubini, der Direktor des Conservatoriums. Er litt gewiß Höllenqualen bei dieser Profanation. Alle andern Anwesenden dagegen, selbst die königliche Familie, lachten, daß sie sich die Seiten halten mußten, und als das Stück zu Ende war, wurde das Orchester mit Beifallsruf überschüttet. Die Anekdote ist historisch."

Und darnach fragen wir die France musicale, wann sie die Wahrheit gesagt? — Müssen oder dürfen wir heute, gestern oder morgen erst ihr glauben? —

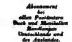
(Großes Musikfest in Wien.) Am 7. und 11. November d. J. wird die Gesellschaft der Musikfreunde des Oest. Kaiserstaates zu Wien, in der K. K. Winter-Reitbahn daselbst, ihr diesjähriges Musikfest veranstalten, wobei nicht weniger als 1000 Sänger und Instrumentalisten mitwirken sollen. Zur Aufführung sind bestimmt Beethovens C-moll-Sinfonie, die Ouverture zu Webers Euryanthe und mehrere Chöre von Haydn, Mendelssohn, Schulz, Händel und Mozart.

(Donizetti's „Favoritin" in Leipzig.) Kürzlich ward auf dem Theater zu Leipzig Donizetti's „Favoritin" aufgeführt, und wie ein dortiges Journal versichert, waren die Leipziger „entzückt" über die Schönheit der Musik, und legen die dortigen Kritiker derselben sogar einen „classischen Werth" bei.

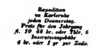
Musikalien-Anzeiger.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker. Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. **Nr. 40.** 7. October 1841.

Kritik.

Braunschweig bei G. M. Meyer jr.: Die beiden Figaro. Komische Oper in zwei Aufzügen von Treitschke, in Musik gesetzt und Sr. D. dem reg. Herrn Herzog Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg und Oels unterthänigst gewidmet von Conradin Kreutzer. Vollständiger Clavierauszug. Pr. 8 Rthlr. oder 14 fl. rhein.

Die Figaronaden sind schon öfters zu scenischen Gebilden des komischen Drama's benutzt worden, und wirklich auch trägt der Charakter dieses pfiffigen, verschmitzten, lebensfrohen und aus lauter Ehrlichkeit gegen sich selbst unehrlich gegen jeden Andern gewordenen Barbiers oder Bedienten (dessen Erscheinen im Märchen, auf der Bühne wie in der Erzählung, übrigens — nebenbei bemerkt — weit älter ist denn Mozarts unübertreffliche Oper, wie hie und da nicht geglaubt zu werden scheint, ja so alt bereits, daß man in Spanien und Italien seit langen Zeiten schon jeden witzigen Possenreißer und verschmitzten Intriguanten aus den niedereren Volkskreisen wohl mit dem Beinamen eines Figaro zu bezeichnen pflegt) an sich so etwas Ergötzliches und für komische-dramatische Gebilde Ergiebiges, daß man schwerlich, trotz des vielen und mancherlei bisher darin Geleisteten, den Stoff schon als erschöpft betrachten darf. Indeß ist damit noch keineswegs die zweite Frage beantwortet oder beseitigt, ob für die Oper insbesondere auch dieser Charakter und überhaupt der Gegenstand einen Früchte bringenden Stoff abzugeben vermag? — In dieser speciellen Hinsicht, meine ich, setzen Dichter und Componist, nach Mozarts meisterlichem und selbst Rossini's Vorgange, sich immer einer großen Gefahr aus. Hr. Treitschke scheint das auch, bei aller Vorliebe für den Gegenstand, gefühlt zu haben, indem er sich weniger noch an diese Vorgänge, denn an jenen in dem bekannten Lustspiele gleiches Namens anlehnte; aber ob für den Zweck musikalischer Composition auch dieser dichterisch wohl nicht ungeschickt gewählte Ausweg ein glücklicher genannt werden darf, möchte ich für mein Theil wiederum bezweifeln. Die Komik des Lustspiels kann einen dreifachen Standpunkt einnehmen, entweder nämlich kann sie hauptsächlich blos in den Situationen, oder in den Charakteren, oder endlich auch in der Dichtung selbst vorzugsweise ihren Sitz haben, indem dieselbe sich frei erhebt zu dem höheren humoristischen Spiel des Geistes. Es leuchtet ein, daß die Lustspiele ersterer Gattung die poetisch am tiefsten stehenden sind; mehr solchen Werth schon diejenigen zweiter Gattung ansprechen dürfen; am höchsten aber in der Beziehung das sogenannte Conversations-Lustspiel, das Lustspiel dritter Gattung, steht, das in seiner tieferen Wesenheit gleichfalls zwar auf dem Komischen der Situationen oder Charaktere beruht, aber in den höheren und höchsten Sphären der gebildeten Welt sich nur bewegt, und hauptsächlich durch die zur holdesten Anmuth vollendete Sprache des geselligen Scherzes seinen vornehmlichsten Reiz erhält. Gerade umgekehrt jedoch verhält es sich im Fache der Oper. Schlechterdings keinen Raum für die ergötzenden Spiele interessanten und gewandten Witzes bietend, will hier die Komik, soll sie wirksam seyn und werden, vornehmlichst ihren Sitz in den Situationen und Charakteren haben, und während das edlere Lustspiel vorzugsweise den Verstand, die eigentliche Geistigkeit des Hörers zur Zielscheibe seiner Wirkung wählt, sollen und müssen hier das heiter gestimmte Gemüth und das Zwergfell im ganzen Sinne des Worts dazu dienen, sonst wird der der Oper zunächst angehörende darstellende Stoff, der Ton, die Musik, seiner eigentlichsten Wesenheit entrückt, so zu sagen außer aller Möglichkeit freier Wirksamkeit gesetzt. Man würde dem Verf. gen. Lustspiels Unrecht thun, wollte man behaupten, er habe, indem er „die beiden Figaro" schrieb, eines jener gewöhnlichen Intriguen-Stücke geliefert, welche die Muskeln des Schauers zwar häufig genug in Bewegung setzen mögen, doch eben so oft auch der Flachheit und Seichtheit die Bühnenpforte öffnen, sondern, vielleicht die vortrefflichsten Vorbilder vor Augen, und von dem edelsten Entschlusse beseelt, strebte er offenbar darin nach einer tiefern Charakteristik, haschte weniger nach mannigfacher Verkettung ergötzlicher Situationen als nach derartigen Eigenthümlichkeiten von Personen und Gesellschaften, und, läßt er den rothen Liebesfaden, der den labyrinthischen Knoten durchflechtet, zwar ebenfalls endlich, wie die Sitte es will, zur Befriedigung sich lösen, so ist solcher und diese seine Lösung ihm doch nicht wesentliche und eigentliche Hauptsache, und erhebt sich demnungeachtet sein Product, mit wie viel oder wenig Glück nun, zu einem Conversations-Lustspiele der poetisch besten, edelsten Gattung. Doch das zugegeben, liegt nun, nach allem Bisherigen

klar vor Augen auch, wie der Dichter vorliegender Oper, als er sich bei Schöpfung seines Werks an den Vorgang erwähnten Lustspiels anlehnte, auf demselben Wege, auf welchem er einer und der nächsten (oben angedeuteten) Gefahr zu entgehen trachtete, in eine zweite, und wer weiß ob nicht noch größere, sich stürzte. Ich will zum Beweise den historischen Inhalt der Dichtung in so kurzen Umrissen als möglich hier mittheilen, woraus der Kundige auch ersehen kann, wie nah oder fern mehrerwähntes Lustspiel und das Buch dieser Oper mit einander verwandt sind.

Graf Almaviva, ein ahnenstolzer blöder Schwachkopf, glaubt sein Hausansehn besonders dadurch bewahren und fördern zu können, wenn er in allen Fällen darauf dringt, daß sein Wille geschieht, weil sein Wille immer der bessere und rechte seyn muß. Dies hat ihn nun zu einer höchst sonderbaren Consequenz gebracht: einmal zu einem Entschlusse gekommen, muß derselbe auch durchgeführt werden, und um so gewisser und bestimmter, je mehr Widerspruch er darin findet. Frau und Dienerschaft wissen diese Grille trefflich auszubeuten: nur des gnädigen Herrn Grafen Aufmerksamkeit erst einmal auf Etwas geleitet, dann ihn eben so eifrig wieder davon abgerathen, und es geschieht ganz gewiß. Einen eigennützigen Grund muß der Gegner haben — ist seine feste Meinung — und darum immer das Gegentheil geschehen. Des Grafen größter Kummer ist, daß er keinen Sohn hat, und mit ihm, scheint es, aller Glanz des Hauses untergehen wird. Don Alvar, ein Glücksritter, möchte mit der Tochter Ines gern das große Vermögen des Grafen besitzen. Er steckt sich hinter den schlauen Kammerdiener Figaro, und die Aussicht auf einen schönen Antheil an dem großen Erbe läßt diesen willig in den Plan eingehen. Er erzählt beiläufig dem gnädigen Herrn Grafen von einer langen Ahnenreihe des Don Alvar, dessen Tugenden &c., und wenn auch keine Sylbe daran wahr, so meint dennoch der Herr Graf, mit solch' einem Schwiegersohne die langvermißte Freude wieder in sein Haus einziehen zu sehen. Don Alvar soll der Schwiegersohn werden, zumal Ines selbst, die Frau Gräfin und die Kammerfrau Susanne einen Don Cherubin dazu machen möchten, und zumal nun auch Figaro wieder davon abräth. Da ist ohne Zweifel wieder ein Complott gegen des Hauses Oberhaupt geschmiedet, und dem darf's nicht gelingen, ob wollen oder nicht wollen, Ines muß Don Alvar heirathen. Figaro lacht in das Fäustchen: muß nach so manchem andern auch dieser Streich ihm wieder gelingen. Da ist Verstand! wer kommt ihm gleich?! — Und welch' reiche Früchte zudem wird er bringen?! — kein früherer so viel. Schon klingen die Goldstücke ohne Zahl in seinen Händen. Oberst Don Cherubin erfährt den Stand der Dinge. Bei des Grafen Eigenheit bleibt ihm Nichts übrig, denn als ein zweiter Figaro Dienste in dessen Hause anzunehmen und auf gleiche Weise, wie der erste Figaro gegen ihn operirt, für sich zu wirken. Der Plan gelingt, obwohl der ältere Figaro in dem jüngeren Doppelgänger bald einen verkappten Liebhaber wittert. Weniger zornentbrannt nämlich über die Zärtlichkeit, womit der junge Hr. Bruder um die Frau Susanne bemüht zu seyn pflegt als über die drohend herannahende Ueberlistung vergißt er seine Rolle und entdeckt dem Grafen der Wahrheit gemäß Alles. Aber dieser ist consequenter in seiner dummen grillenhaften Laune, und glaubt das Gegentheil, sich innigst ergötzend nebenbei über die rächende Eifersucht eines Menschen, der sonst Nichts von seinem Weibe wissen will, den er überdies auch bei der unverzeihlichen Schäkerei ertappt, daß er einem Theaterdichter (Pedro) und dessen Componisten (Lopez?), die ein Opernsujet bei ihm suchen, die ganze Geschichte des Hauses in nicht sehr schmeichelhaften Bildern als solches mittheilt. Indessen der jüngere Figaro (Cherubin) lobt doch den Alvar wieder zu sehr: es muß mit ihm auch nicht ganz richtig seyn, und eben als der Graf den fremden Gästen die Tochter Ines als die Verlobte von Don Alvar vorstellen will, wird der Gedanke so lebhaft in ihm, und kommen solch' günstige Nachrichten von dem nun als Oberst eintretenden Don Cherubin, der sich königlicher Gnaden zu erfreuen hatte, geben auch noch so manche andere Beweise von der teuflischen Verstrickung kund, in welcher der alte (wirkliche) Figaro sammt Alvar den Herrn des Hauses gehalten, daß dieser nun sie für immer verbannt, und dem Cherubin die Tochter giebt, die solch' vortreffliche Erziehung genossen, daß sie nicht minder fest denn der Vater in ihrem Willen geworden, und selbst diesem zu antworten wagte: „ich — will — nicht“ [illegible]

Das in Kürze die Geschichte des ganzen Drama's. Der höchst reiche Stoff zu komischen Gebilden, den sie bietet, leuchtet ein; aber eben so klar liegt jedem Verständigen auch vor Augen, daß diese Gebilde weniger sich auf Grund mannigfach verketteter Situationen zu erheben vermögen, denn auf Grund ausgeführter Charakteristik. Ein Hauptmoment des ganzen komischen Spiels ist das Erscheinen eines Doppelgängers von Figaro, und wie beide in der Ausbeutung von Charakteren und Verhältnissen lediglich auf dem Wege der List ihre vollkommen entgegengesetzten Zwecke zu erreichen trachten. Dazu aber reicht nur die lebendigste Conversation und niemals die Sprache der Oper und Musik überhaupt aus, und tritt auf dieser Seite schon die gänzliche Ungeeignetheit des Stoffes zu einem Opernsujet und um so mehr zwar hervor, als jener Hauptmoment der Doppelerscheinung ein und derselben Individualität sich in dem musikalischen Drama sich niemals wird erreichen und ausführen lassen, so wird dieselbe in sofern noch unzweifelhafter, als augenscheinlich das gesammte Sujet, soll der Faden seines historischen Zusammenhangs nicht durch überflüssige und fremde Zwischenmomente zerrissen und soll die Handlung im Ganzen nicht durch solche außer ihrem Kreise liegende Vorgänge aufgehalten werden, was aber an und für sich schon jede mögliche günstige Wirkung vernichten müßte, kaum einen einzigen ergiebigen und passenden Anhaltspunkt für lyrische Ergüsse darbietet, die eine Oper doch, sey sie komisch oder ernst, romantisch oder heroisch, niemals entbehren kann. Die Freude der zahlreichen Dienerschaft über die Verheirathung der jungen Gräfin und die Anordnung des Hochzeitsfestes selbst dann geben zwar Gelegenheit zu einigen wirksam anzubringenden Chören,

allein dergleichen Momente sind doch auch nur gelegentliche; frei zugethane Nebendinge, und die Haupthandlung sammt ihren Charakteren bleibt demungeachtet außerhalb des eigentlichen Opernkreises. Der Dichter muß auch dies nicht weniger denn jene erste Gefahr selbst gefühlt haben; und wollte dem Mangel durch Einflechtung eines um sein Sujet verlegenen Opern-Componisten abhelfen; allein — aufrichtig gestanden — ist ihm dieser Hülfsgriff wenig gelungen, und möchte ich selbst die Satyre, welche er auf die neuesten Opernzustände daran heftet, so treffend sie an sich seyn mag, für wenig geeignet, ja für so gefährlich sogar halten, daß die öffentliche Meinung hier leicht eine Ironie verspüren könnte, welche der Zufall mit dem Schöpfer selbst zu treiben für gut gefunden; denn in der That, nicht allein daß ich — was sich aus allem Bisherigen schon ergiebt und das Folgende noch mehr ergeben wird — die Oper, von künstlerischer Seite betrachtet, für ein wenig gelungenes Werk halte, sondern ich möchte zweifeln auch, daß, abgesehen von jedem höhern künstlerischen Interesse, ihre Wirkung auf der Bühne für sich die beabsichtigte, überhaupt eine vollkommen günstige seyn kann und wird, und dann dürfte es leicht geschehen, daß man in Untersuchung des Grundes davon in einen eben solchen oder ähnlichen Streit geräth, wie Hr. Treitschke dem Dichter Pedro und dem Componisten Lopez seiner Fabel in den Mund legt, wenn er sie zu dem Entschlusse kommen läßt, sollte ihr gemeinschaftliches Werk nicht gefallen, bald die Schuld auf die Dichtung, bald auf die Composition zu schieben. Nicht läugnen nämlich läßt sich, daß der Componist Alles gethan hat, den poetischen Leib mit möglichst wirksamem musikalischen Ziereath und Glanz auszustaffiren, aber hinzudichten noch Etwas konnte er gleichwohl nicht, weil die Stoffe sich widerstrebten, und muß ihm zugestanden werden, daß er eine tiefe Einsicht in das Wesen seiner Kunst dadurch offenbarte, daß er manch' kluges Mittel, welches sonst so trefflich im Gebiete komischer Musik zu wirken pflegt, zur Darstellung wählte, so bleibt hie und da immerhin noch die Frage: ob die Anwendung selbst wieder eine eben so kluge, wirksame und einsichtsvolle auch war? — So macht der Componist einmal in Nr. 7 des ersten Akts, wo der Pseudo-Figaro aus Rücksicht auf die Grille des Grafen des wahren Figaro unsträflich frommes Wandeln besingt und dadurch sofort Verdacht auf dieses bei jenem erregt, Gebrauch von dem wirklich sonst höchst trefflichen Mittel komischer Bildungen in unserer Musik, alte bekannte Weisen in den neuen Satz einzuflechten, aber wenn er eine Melodie Mozarts dazu wählt, wenn er sonach durch das Rechte das Falsche, durch die Wahrheit den Schein erzielen will, so — meine ich — ist das doch ein gewaltiger Fehlgriff. Zudem wird jenes Mittel auch dann nur von ganzer und guter Wirkung seyn, wenn die gewählte alte Melodie zugleich eine allgemein bekannte, eine vom Volke selbst schon adoptirte ist. Freilich legte die Verwandtschaft der Personen dem Componisten sehr nahe, eine Melodie aus des großen Vorgängers „Figaro" hier vorzuführen, zumal der Don Cherubin sich als einen Bruder Figaro präsentirt und also die bekannte Sprache eines solchen leicht und eher zum Glauben verführen könnte; allein alle diese Gründe der Annahme stehen dem ersten der Verwerfung bei Weitem nach. Auch sieht das Publikum — und wird dadurch gerade die komische Wirkung erhöht — gewissermaßen eine Art Persiflirung in solcher Verwendung älterer Melodien, und dazu bei Mozart Veranlassung zu nehmen, verbietet wohl die schuldige Pietät. Wenn Mozart ein Aehnliches mit sich selbst in seinem Don Juan that, so ist hier die Wirkung wieder eine umgekehrte. Ein anderes höchst dankbares Mittel komischer Musik ist absichtliche Profanirung oder Trivialisirung, und auch davon macht Hr. Kreutzer sichtlich einmal in dem Duett zwischen Figaro und Lopez (Nr. 13) Gebrauch; aber in dem Scheine muß doch die Wahrheit noch vermieden werden, man muß auch hier noch nicht seyn, was man scheinen will, der Hörer muß es der Composition anmerken, daß sie trivial seyn soll, und doch nicht ist, wie schwer es dem Geiste wird, in das profane Leben zu treten, sonst ist die Wirkung abermals keine komische, sondern eine wirklich ordinäre, die dann selten durch das eine oder andere unterhaltende einzelne Stück verwischt wird. Dahin zähle ich Nr. 17, Recitativ und Arie der Susanne mit untermischtem Chor, und Nr. 8, Recitativ und Arie des Cherubin, worin derselbe ironisch seine Achtung vor Figaro's Ränkekunst betheuert. Im Uebrigen mußte die nöthig lebendigste Conversation zu Floskeleien oder Längen nicht wenige führen, die schwerlich ein Publikum fesseln, und dann auch für den bessern Musikkenner kein Interesse, selbst nicht einmal der Form nach übrig lassen. Es thut mir weh, dies sagen zu müssen, doch kann ich meine Ansicht und meinen Glauben der Wahrheit des Wortes nicht entziehen, und will ich auch gern die Gewöhnlichkeit der ganzen Composition, in ihrer Gesammtheit erfaßt, auf Rechnung des Buchs und der Absicht, für den Haufen zu schreiben, schieben, so scheint mir selbst die größte allgemeinste Popularität doch den Begriff künstlerischer Wahrheit und geistigen Gehalts noch nicht auszuschließen. Die höchste Idee, welche des Menschen Geist fassen kann, ist die Idee Gottes: ob der Philosoph oder der Catechismus sie lehret, dem Denker oder dem Volke sie gepredigt wird, sie selbst bleibt immer dieselbe, vor der anbetend wir uns beugen. Außer der Ouverture besteht die Oper mit den beiden Finale's aus 19 einzelnen Nummern: ich stelle es Jedem anheim, ob er außer den beiden genannten noch eine darunter findet, die ihm entweder ein höheres künstlerisches oder lebendig unterhaltendes Interesse gewährt, angenommen nämlich, daß sein Kunstinteresse nicht an dem Ordinären haftet, in welchem Falle es musikalisch hier eben so sehr und fast mehr noch befriedigt werden dürfte, denn bei manchem Franzosen und Italiener, wenn nur irgend dann die Handlung und der Stoff dieser selbst es zuließe.

Schilling.

Utrecht bei Robert Natan: Jubel-Cantate zur zweiten Säcularfeier der Hochschule zu Utrecht, von M. C. van Hall, mit deutschem Text von Baron Eichstorff, in Musik gesetzt von J. H. Kufferath, Stadtmusikdirektor zu Utrecht. Op. 1. Clavierauszug vom Componisten. Preis (nicht angegeben).

Ehe Ref. die musikalische Beurtheilung dieses Werkes beginnt, hält er es zum bessern Verständniß derselben für nöthig, die Hauptmomente der Dichtung vorauszuschicken, jedoch nach der deutschen Uebersetzung, denn Ref. gesteht offen, daß er der niederländischen Sprache nicht kundig ist. — Der Dichter läßt die Musen, unter Vortritt der Minerva, in das Festlokal einziehen, und fordert dann auf, das Lob „der heiligen Stadt, die schon früh der Ruhm gekrönet" zu singen. Er geht hierauf zur Erwähnung vergangener Zeiten, der Gründung der Hochschule von Utrecht, über, gedenkt der Männer, die mit Geist und Kraft, den Neid und die Mißgunst ihrer Zeitgenossen nicht achtend, für die Verbreitung der Wissenschaften daselbst gewirkt haben; gedenkt ihrer Bestrebungen, von ihrer Mitwelt theilweise verkannt, von der Nachwelt aber „dankbar anerkannt". Er preist Minerva, deren Tempel sich glänzend erhalten hat bis auf die jetzige Zeit, in welchem auch zu diesem Feste sich ihre Priester wieder eingefunden haben, und schließt den ersten Theil mit Jubelgesang zu Ehren der Minerva. — Im zweiten Theil ruft der Dichter „zurück vor den Geist die Stürme der Zeiten, als der Tempel der Minerva auf seinen Säulen bebte, bis der Allmächtige sprach: nicht weiter!" Er giebt im Verlauf des zweiten Theils ein sehr lebendiges Bild von der kriegerischen Periode, die über die Niederlande im Allgemeinen, wie im Besondern über Utrecht hereinbrach, beschließt denselben, nach Schilderung der glücklich überstandenen Stürme, mit Dank gegen Gott und spricht vertrauensvoll die Ueberzeugung aus: „was Gott gebaut, wird nie vergehn."

Der dritte Theil beginnt mit der Siegesfeier, und enthält in seinem Verlaufe die Bitte zu Gott, daß das neue Jahrhundert, welches die Hochschule nun antritt, von solchen Stürmen, wie früher, ungetrübt verfließen möge, „dann schwebt, anstatt der Waffen Klingen, ein sanfter West im Friedenshain, und Wissenschaft und Künste singen dein Lob, und Alles stimmt mit ein. Hallelujah!" — Dies in möglichster Kürze der Inhalt der Dichtung, die in ihren Einzelnheiten dem Componisten viel Gelegenheit bietet, seine Phantasie frei zu entwickeln, doch auch wieder in andern Stellen, welche nur Reflexion enthalten, dieser Freiheit der Phantasie einen zu sehr hemmenden Zügel anlegt.

Nun zur eigentlichen Aufgabe. Wir lernen hier einen Componisten kennen, der in dem *ersten* Werke, das er hier der musikalischen Welt übergiebt, seine Tüchtigkeit zum musikalischen Berufe vielfach, und wir möchten sagen genügend darlegt. Daß er mit einem so großen Werke zum erstenmale öffentlich auftritt, ist wohl nur Zufall; deutlich erhellt aus demselben, daß er früher wohl schon Manches in verschiedensten Formen geschrieben haben mag; denn ohne viele frühere Versuche, ohne die mannigfaltigsten Vorarbeiten wird auch der Talentvollste nicht mit der Sicherheit auftreten können, die wir in vorliegender Cantate des Herrn Kufferath sehr häufig antreffen. Daß derselbe diese Sicherheit in den schwierigeren Kunstformen, wie in der Fuge, noch nicht erlangt hat, wird ihm *jetzt*, da er noch in der Entwickelung seiner musikalischen Bildung zu stehen scheint, nicht zum Vorwurfe gereichen können, und wir hoffen, in einem oder mehreren nachfolgenden Werken ähnlicher Art ihn bei seinen Fortschritten in dieser Beziehung begrüßen zu dürfen. — Seine Auffassung des allgemeinen Charakters, in dem diese Cantate sich hält, so wie der speciellen Ideen, deren Darstellung ihm durch die Dichtung zur Aufgabe gemacht ist, finden wir größtentheils richtig, die Haltung im Ganzen würdig, da wo das tiefere Gefühl in Anspruch genommen wird, die Melodien demselben entsprechend, so wie auf der andern Seite das Erhabene, ganz besonders auch das Kriegerische, in den Hauptgedanken treffend ausgedrückt. Wenn wir die Verarbeitung der Letzteren nicht immer mit gleichem Lobe erwähnen können, so hoffen wir, daß der Componist uns darüber nicht grollen werde, und ebensowenig, wenn wir Mängel berühren, die sich durchs Ganze ziehen. Weil nun eben Letzteres stattfindet, so ziehen wir es vor, von diesen Mängeln noch im gegenwärtigen, allgemeinen Theile unserer Beurtheilung zu sprechen, um bei Durchgehung der einzelnen Nummern, die wir noch besonders folgen lassen werden, Einzelnes in genannter Beziehung nicht wiederholen zu müssen. — Sehr häufig ist den einzelnen Nummern wenig Text zugetheilt, hier finden wir oft die Musik etwas zu ausgedehnt, größere Bündigkeit würde solche Stücke bedeutungsvoller erscheinen lassen. In Chören brillanter Art finden sich einigemal in der Mitte lange Stellen mit gehaltenen Noten, diese müssen die Wirkung derselbrn nothwendig lähmen; nur kleine Stellen, von wenigen Takten, mit längeren, doch kraftvoll angeschlagenen Noten wirken in Chören dieser Art, und können sogar den Effekt derselben erhöhen. Die Verarbeitung namentlich der Arien, Chöre, bei diesen besonders in Beziehung auf die Fugen, steht häufig nicht ganz im Einklang mit dem Hauptgedanken, dieser wird zu schnell verlassen, und wir vermissen dann bei ausgedehntrren Nummern hauptsächlich einen nothwendigen zweiten, oder Mittel-Gedanken; auf solchem Wege kann natürlich die Einheit eines Musikstückes nicht erreicht werden. Im freien, wie im strengen Styl ist die Imitationskunst durchaus unerläßlich; diese namentlich führt die Einheit eines Stückes aufs befriedigendste herbei, was unser Herr Componist in den Werken unserer vorzüglichsten Meister der Tonkunst überall finden wird. — Ferner treffen wir *Orgelpunkte* an, die uns nicht am richtigen Platze zu stehen scheinen, auch deren *zwei* in Einem Chor, und zwar beide ziemlich ausgedehnt. Obwohl es hiefür Beispiele bei den besten Meistern giebt, so dürfen solche Autoritäten doch nur mit großer Vorsicht benützt werden. — In Betreff des Rhythmus sind wir allerdings weit entfernt von der Ansicht, daß derselbe im Großen und Kleinen so gleich und glatt gestaltet werden müsse, wie weiland Pleyel es gethan hat, — ein einförmiges Verfahren, das leicht zu gänzlicher Plattheit und Bedeutungslosigkeit führt — doch möchten wir Hrn. Kufferath eine etwas regelrechtere Gestaltung desselben empfehlen. Endlich erwähnen wir noch der in unrichtiger Art öfters sich aufwärts auflösenden Septimen, ein Fehler, der so leicht vermieden werden kann.

Wir gehen nun im zweiten Theil unserer Beurtheilung auf die einzelnen Nummern über, die wir möglichst bündig besprechen wollen. Nr. 1. Chor. Andante maestoso; C-moll, 4/4, Metron. ♩ = 88; später C-dur; Allegro, ♪ = 138. Die Molltonart scheint der Componist erstens aus dem Grunde gewählt zu haben, um eine feierliche Stimmung zu erwecken; zweitens, um später bei den Worten: „Tönt, Drommeten, Pauken, dröhnet!“ mit Eintritt der Dur-Tonart einen um so wirksameren Effekt hervorzubringen. Mit Ausnahme einer sanfteren Stelle im 2ten Satz des Chors, die in Es-due steht, und von den Männerstimmen allein 3stimmig gesungen wird, ist dieser Chor, so wie die meisten übrigen der Cantate, für gewöhnlichen gemischten Chor. Im ersten Satz, C-moll, ist eine der Sache angemessene ernste und würdige Haltung, der 2te Satz, C-dur, ist, mit Ausnahme obiger Es-dne-Stelle, sehr feurig, und fast durchgängig durch kleine Fugato's noch besonders belebt. Die Stimmenführung ist fließend. Bei starken Stellen sollte der Sopran nicht in h (in der kleinen Octave) herabschreiten; dies finden wir in einigen Chören, so z. B. geht einmal der Tenor (Chor) in a der kleinen Octave. — Nr. 2. Recitatio und Arie, Tenor. Die Recitatioe sind durchgehends sehr kurz, und der deutsche Text in prosodischer Beziehung meist richtig unterfetzt. Die Arie besteht aus einem Allegro moderato maestoso, Es-dur. 3/4, Metr. ♩ = 108, und enthält ein Dankgebet gegen Gott. Die Singstimme hat meist einfache Noten, die Bewegung liegt mehr in der Begleitung. Wir treffen hier, wie im Verlauf der Cantate an mehreren Stellen, ein sehr langes Zwischenspiel; auch erscheinen uns häufig die Anfangs-Ritornelle etwas zu lange. Unmittelbar an die Arie schließt sich durch einen Uebergang Nr. 3, Choral, an, Tonart As-dur, für gemischten Chor. Derselbe gehört in Melodie und Harmonie zu den schönsten Nummern des Ganzen. Nr. 4. Baß-Arie, Allegro moderato, B-dur, 4/4, ♩ = 96. Nach kurzem Ritornell, das theilweise dazu bestimmt ist, den Uebergang von As-dur nach B-dur zu machen, tritt die Baßstimme mit einem kräftigen, ausdrucksvollen Motio ein, auf die Worte: „Laß, heil'ge Stadt, mit Ruhm gekrönt, laß auf der Freude Schwingen das Lied, das deine Feier tönt, das ganze Land durchklingen!“ Nach wenigen Zeilen wiederholt sich dasselbe Motiv in Es-dur, worauf durch eine ziemlich bedeutende Roulade etwas Bewegung sich einstellt, im Verlauf wird nicht mehr in B-dur zurück-, sondern in D-dur übergegangen zu Nr. 5, Allegro. 3/4, ♩ = 116, wo im Anfang der Solo-Gesang der Baßstimme die Einleitung zu einem sehr bewegten, lebendigen Chorr bildet, der jedoch eine würdige Haltung erlangt durch die Stelle: „Doch Gott kann nicht veralten“. Wir hätten übrigens dem Chor einen andern Ausgang als mit pp. gewünscht, was sich auch, obwohl in anfänglicher Bewegung, und dem ersten Motiv, im Schlußritornell größtentheils forterhält. — Nr. 6. Recitativ und Quartett. Der erste Satz des Quartetts für Sopran, Alt, Tenor und Baß, Andante, G-dur, 3/4, ♪ = 80, hat uns in Betreff der Stimmenführung, und der wechselnden Eintritte der Stimmen am meisten befriedigt. Weit weniger der zweite Satz, ebenfalls G-dur, Allegro con fuoco, 4/4, ♩ = 144, den wir, mit Ausnahme eines späteren, doch nicht neuen Motios, bei welchem das Tempo noch schneller wird, bei seiner großen Ausdehnung nicht für bedeutsam genug halten. — Eng an dieses Quartett schließt sich an Nr. 7, Chor, Andantino con moto, B-dur, 4/4, ♩ = 100; derselbe ist klein, doch bedeutsam in seinem Motiv, das zu einem ziemlich frei gehaltenen Fugato verarbeitet ist. Die wenigen Textesworte sind diese: „Der Tugend Wissenschaft gilt mehr denn Kronengold.“ — Nr. 8. Recitativ und Arie für Alt; Letztere, Andante con moto, D-dur, 2/4, ♪ = 88, ist ganz im Charakter der Altstimme und sehr singbar gehalten, und obgleich uns bei den 2 ersten Takten des Hauptgedankens ein Motio aus dem Andante (As-dur) eines Spohr'schen Quartetts in Erinnerung gekommen ist, so wollen wir doch damit Herrn K. keines Plagiats beschuldigen; solche Aehnlichkeiten sind vielmehr zu entschuldigen. Leider aber finden wir auch hier wieder, wie so oft in diesem Werk, die Mitte matter als das Uebrige, und namentlich an einem zweiten Gedanken. — Nr. 9. Chor, Andante maestoso, E-dur, 4/4, ♪ = 60. Dem deutschen Text nach finden wir die Worte nicht gut vertheilt, der Nachsatz tritt zu spät ein, und für den Vordersatz ist die Musik zu gedehnt. Vom Ritornell zu Anfang des Chors dürfte der 5te Takt wegfallen. — Nr. 10. Recitativ; darauf: Chor, Allegro vivace, C-dur, 4/4, 𝅗𝅥 = 96. Wir müssen gestehen, daß der Lobgesänge auf Pallas in diesem Theil gar zu viele sind, auch vorliegender hat eine sehr ähnliche Intention, deßhalb hätte derselbe wenigstens um Vieles kürzer ausfallen dürfen, denn wir zählen im Clavier-Auszug beinahe 13 Seiten, auf welchen sich wenig Melodie, desto mehr Accordfolgen, den Singstimmen zugetheilt, mit laufenden Figuren von Achteln (ohne Zweifel für die Streichinstrumente bestimmt) befinden. Die Textesworte bestehen aus folgenden zwei Zeilen:

„Ja herrlich, o Pallas, erhebt sich das Heute,
Und fügt sich voll Würde an's glänzende Ehmals.“

(Schluß folgt.)

Correspondenz.

München am 18. August 1841.

(Schluß.)

Das singende Personal anlangend, scheint München freilich von einem früheren Reichthume und Glanze Viel verloren zu haben. Außer dem alten würdigen Pellegrini, der den Marcel in der Oper gab und die Parthie eben so schön sang, als unvergleichlich spielte, und einer Mslle. Hartmann, welche in der untergeordneten Rolle des Pagen Urbain wahre Glanzeffekte hervorbrachte, war auch nicht eine einzige respektable, wirklich schöne, musikalische Stimme auf der Bühne. Der erste Tenor heißt Diez. Eine hübsche Figur ohne dramatisches Leben und scenische Gewandtheit. Ein Kopf, gut gezeichnet, aber ohne künstlerischen Inhalt. Eine Stimme, welche zwischen

Brust und Kehle ihre Heimath hat und wie ein Bastard noch auf die Emancipation von den Ansprüchen eines gebildeten Schönheitssinnes wartet. Der Mann singt nicht, sondern haucht den Ton über den Kehlkopf hinweg, und schadenfroh legen dann, die ihre Mißachtung rächenden, Stimmbänder einen natürlichen Dämpfer über den Klang. Es ist etwas gar Erbarmenswürdiges um die gesunde Heiserkeit so vieler unserer Sänger, die nur eine Folge schlecht verstandenen Naturalismus und mangelhafter Erziehung oder Bildung seyn kann. Von Muskete und Mezgerbank, Nadel und Waarentisch — meint (leider!) die dumme, materielle Welt — sey bis auf die Kunstbretter nur ein Schritt. Die französische Prinzessin und englische Königin ward durch eine Mlle. Jagedé repräsentirt. Mich für mein Theil wunderte Nichts dabei, als daß ein und dasselbe Publikum, welches früher eine Schechner, eine Mezger- und Sigl-Vespermann und andere große Künstlerinnen so lange besessen und jedenfalls also mindestens einen Begriff von wahrhaft schönem und ächtem Kunstgesange durch Uebung und Gewohnheit erlangt haben muß, auch dieser Sängerin mindestens hie und da noch Beifall zollen mochte. In der Rolle der Valentine gastirte Mlle. Marx aus Dresden, von welcher der Ruf mir ebenfalls eine höhere Meinung beigebracht, als durch die That hier nun verwieklicht werden konnte *). Indeß die Capelle! — Wahrlich — und Sie glauben mir, wenn ich Sie versichere, daß ich schon manche und zwar ausgezeichnete, große Orchester gehört und kennen gelernt habe, allein — und Sie legen vielleicht ein um desto größeres Gewicht deshalb auch auf dies mein Bekenntniß — eine größere Präcision und Accuratesse, ein einheitsvolleres Zusammenwirken, eine allseitigere lebendige Gegenwart bei dem Werke und seiner Aufgabe erfuhr ich noch nie. In der Ouverture gewöhnlich und den einzelnen dem begleitenden Instrumentalspiel vorzugsweise anheim gegebenen Stellen wollen die Orchester ihre Kraft, ihre Energie und den Fond ihrer Geschicklichkeit und Intelligenz entwickeln, und das eigentliche Accompagnement — meint man — sey eine bald vollbrachte, unbedeutende Nebensache. Welcher Widerspruch in dieser Ansicht mit der Sache selbst liegt, leuchtet ein; und ich möchte nicht unbedingt widersprechen, wenn geradezu unsern Orchestern ein großer Theil der Schuld von der neuerer Zeit nur zu häufig vorkommenden beklagenswerthen Erscheinung zu früher Abnutzung oder Ermattung selbst der sonst trefflichsten und gesundesten Organe, wie Verschwindung mancher der herrlichsten Gesangseffekte aufgebürdet wird. Es ist wahr, daß die Mehrzahl unsrer heutigen Componisten allein in der Masse das Mittel der Wirkung und des Effekts finden zu müssen glaubt und spielen, pfeifen und geigen läßt daher Alles, was nur spielen, geigen und pfeifen kann; aber folgt daraus schon, daß auch die executirenden Orchester in einen gleichen Fehler fallen und nun auch materiell ein gleiches Princip verfolgen sollen und dürfen? — Hier — meine ich — ist die Reihe am Maaßhalten, Gelegenheit das Wahre vom Falschen zu unterscheiden und den Fond wahrhaft künstlerischer Intelligenz durch die That zu documentiren. Schreiben die Componisten alle Linien der Partitur voll, wollen sie damit auch sagen, daß alle Organe gleiches Namens im Orchester ihr Theil davon bekommen? — wollen sie damit auch schon, daß in der ganzen Fülle seiner Kraft jeder Ton aus denselben und zwar aus jedem derselben hervorquille? — Sehen Sie — solchen Unsinn traue ich doch nur den wenigsten unsrer Componisten schon zu, so viel dergleichen sie in dem Principe bereits an den Tag legen. „Wo Strenges mit dem Zarten, wo Starkes sich und Mildes paaren, da giebt es einen guten Klang." Was wäre denn noch an der schönen Kunst des Vortrags, wenn auf das, nur auf eigenem Judicium des Executirenden beruhende Geben und Nehmen, Zuthun und Nachlassen nichts mehr ankäme? — Automate von Fleisch und Bein, nichts weiter wären dann noch unsere praktischen Musiker; nur die Ableitungsröhren und Sklaven der Tondichter und des componirenden Talents. Zweite, Nach-Dichter, zweite Schöpfer wollen sie ja aber seyn. Einen seltenen, ja wunderbaren materiellen Mittelreichthum besitzt die Münchner Capelle, und lassen die 12 Bässe mit ihren 24 Geigen, 8 Bratschen und dem theilweise sogar doppelt besetzten Blaschor alle ihre Mächte los, so möchten alle Räume des in Deutschland wohl kaum seines Gleichen findenden großen schönen Hauses erbeben, und dennoch — diese Zartheit, diese wohl im bloßen Hauch ausgehende Feinheit, wo sie seyn muß: — — ein wahres Fest hat mir ihre Erfahrung bereitet. Hier ist Idee, ist Glaube an die Größe der schwierigen Kunst des Accompaguements, an die eigene Verpflichtung eines Begleiters; ist Intelligenz und Wahrheit zugleich, Wissen und Gewissenhaftigkeit, und woher sie kommen, wer ihr Urheber seyn mag, mich hat die Vollendung, womit das Orchester seine Aufgabe vollbringt, eben so sehr überrascht als erfreut. Da geht kein Ton verloren, und doch bleibt den Sängern keine Spur von Arbeit mehr übrig, und daß Meyerbeer nicht etwa sparsamer in dieser Oper die orchestrischen Effekte verwendete, denn in seinen frühern, darf und kann ich Sie versichern. Im Gegentheil dürfte er hier mehr noch, denn dort, seine Zuflucht zu der Masse genommen haben, obschon — nebenbei bemerkt — diese seine Oper (die Hugenotten) musikalisch unstreitig viel höher noch gestellt werden muß, als etwa sein „Robert". Selbst die Idee, daß er die große lutherische Melodie „Ein' feste Burg ist unser Gott" von dem ersten Erscheinen des fanatischen Marcell an wie einen rothen Liebesfaden gewissermaßen durch die ganze Oper sich hinziehen läßt, scheint mir, so viel Anfechtung sie andrer Seits vielleicht erfahren dürfte, ein genialer Zug seines erfinderischen Geistes, und hätte er nichts Wesentlicheres auch damit erreicht, so hat er dem ganzen Werke eine Einheit, eine Abrundung in Dichtung und Ausführung dadurch gegeben, welche dem „Robert" mehr oder weniger abgeht, und welche es

---

*) Einen vortrefflichen Bariton oder Baß soll München, der Versicherung glaubwürdiger und verständiger Personen zu Folge, noch in einem Hrn. Krause besitzen, doch war dieser auf einer Urlaubsreise begriffen und kann ich also kein Urtheil darüber fällen.

Anm. des Corresp.

doch ist, die das Ganze zu einem in sich abgeschlossenen selbstständigen Kunstprodukte erhebt. Aber er hat auch mehr noch damit erreicht. Jene colossale Glaubensmuthigkeit und Vertrauensstärke, welche in der Melodie so entschieden sich ausspricht, und welche hier in der Oper allein derjenige Charakterzug der Puritaner (Hugenotten) *) ist, der uns das Räthsel ihrer politischen Tollkühnheit erklärt, wird dadurch nur um so kräftiger und anschauungsfähiger hervorgehoben. Religiöse Engherzigkeit freilich wird darin einen kleinen Vergriff an der Heiligkeit der Kirche wittern, aber duldet sie, daß alte Volkslieder, so lange zu gar zweideutigem Texte gesungen, in die Kirche wanderten und hier eine neue Heimath fanden, so mag sie auch einmal dulden, daß die Kirche der Bühne, die zudem ja ein Bild des Lebens seyn soll, eine schöne Weise leiht. Uebrigens glaube ich, ließe sich auch dieser Oper durch Zusammenziehung der drei ersten Akte, die am ärmsten daran sind und der peinigenden Längen nicht wenige haben, ein noch regeres dramatisches Leben und Interesse verleihen, das der Wirkung der wunderherrlichen letzten beiden Akte dann wahrlich auch ungleich fördernder noch zu statten käme, als die Ermüdung, welche ein deutscher Hörer wenigstens, der nicht Eis, Thee und Chocolade während des Spiels zur Zerstreuung zu sich nimmt, von den ersten drei Akten zu denselben mit hinüberbringt. Doch kehre ich zu meinem eigentlichen Gegenstande zurück. — Woran ich einen Anstoß nehmen wollte, war die Aufstellung des Orchesters. Wie ein Damm umziehen, rücklings gegen das Publikum gewendet, auf der einen Seite die 24 Geiger das gesammte Orchester und auf der andern mindestens zur Hälfte die 6 Contrabässe, der Capellmeister, umgeben von den 6 Cello's, in der Mitte und rechts und links dann, wie ins Centrum des streichenden Treffens gestellt, die Bratschen und der große Blas- und Schlagchor. Allerdings sehen, auf diese Weise aufgestellt, alle Mitwirkenden den Dirigenten gleich sehr, aber ich glaubte fürchten zu dürfen, daß die Wirkung der Streichinstrumente dadurch zerstückelt werde, und erhielt nachgehends erst von Capellmeister Lachner die belehrende Versicherung, daß erst seit dieser Aufstellung nicht allein die Stimmung der Harmonie eine wirklich reine sey, sondern Alles auch mehr und inniger in einander greife. „Die Basis aller Orchester-Musik — war seine Rede — ist doch das Quartett; alles Uebrige nur eine Zugabe, die ein lebendigeres Farbenspiel bezwecken soll; umfasse ich nun den Harmoniechor mit den Streichinstrumenten, so — meine ich — muß in der Wirkung für den Hörer auch jene Grundlage mehr und deutlicher hervortreten, und dringt wirklich die Harmonie gewissermaßen nur als ein leichteres Farbenspiel aus derselben hervor." — Die Ansicht, welche natürlich nur für ein Theaterorchester gelten kann, scheint auf den ersten Anblick eben so viel Wahres zu enthalten, als sie von erfreulichem tiefen Nachdenken auch über diese rein äußerliche Sache von Seiten des Direktors zeugt, und ich werde darnach streben, durch Vergleichungen und Erfahrungen mir die Ueberzeugung davon zu verschaffen, um so lieber, als in der That die außerordentliche Reinheit und Uebereinstimmung, womit die Blasinstrumente in das ganze Tonspiel eingriffen, nicht das Letzte waren, was mich bei der Münchner Capelle so freudig überrascht und mit so vieler und so großer Achtung vor ihr erfüllt hatte, so daß, wo ich fortan von wahrhaft guten, musterhaften Orchestern rede, ihr Name wahrlich stets unter den ersten klingen wird und muß, die ich nenne. Ach! selbst den Wienern und Berlinern hätte ich Manches davon zu erzählen! —

*) Es ist bekannt, daß, um einem etwaigen politischen Anstoße zu begegnen, in Deutschland, und — irre ich nicht — zwar durch Castelli, die Scene nach England verlegt wurde. Für die Münchener Bühne bearbeitete den Stoff Mad. Birch-Pfeiffer: mit welchem Glücke? will ich nicht entscheiden, obschon von ihrer Musik die Oper dadurch wenig verlor.

Ueberhaupt aber lernte ich in dem Capellmeister Lachner einen ausgezeichneten Mann seines Fachs, einen denkenden Kopf und dabei von eben so viel edlem Willen als thatkräftiger Bildung begabten Musiker kennen. Eine glühende Seele scheint in diesem schlichten Aeußern zu wohnen, und ein scharfer, heller Geist, der das, was jene einmal erfaßt, auch mit der ganzen Kraft seines Lichtes durchdringen möchte. Es wurden mir davon Zeichen und Beweise in mehrfacher ernster und langer Unterhaltung über verschiedene Angelegenheiten unsers Standes, und ich nahm keinen Anstand, wie daher die Erschöpfung auch zu erklären, womit er als Componist wohl, bald mehr bald weniger zum Vortheile des Werks, auf so auszeichnende Weise den gefundenen Gedanken oder die Idee seiner Dichtung durchzuarbeiten pflegt. Nicht eher fahren läßt er den Faden, bis er ihn auf das letzte Ende hin ausgesponnen und in der ganzen Kette seiner Knoten erkannt hat. Da überflügelt der Verstand, der Geist dann bisweilen das Gemüth. Die Schärfe des Blicks übereilt den Eindruck. Doch ist das auch Bürgschaft für den praktischen Werth, den Lachner zugleich an der Spitze eines Kunstinstitutes haben muß. Hier ist ihm Nichts zu groß und Nichts zu gering; mit der ganzen Liebe seines Herzens hat er es umfaßt, und diese Liebe war mir der Schlüssel zu aller Verwunderung und Freude, die ich vorher gehegt. Die Münchner selbst auch — scheint es — wissen ihren Capellmeister in dieser Hinsicht zu schätzen, und das ehrenvolle Wort, was selbst der tüchtige, ein- und umsichtsvolle, für sein Amt wahrhaft berufene, erkohrne Geh. Hofrath von Küstner, der nicht einmal sein eigentlicher Vorgesetzter ist, sondern als Intendant ausschließlich des Theaters nur über die Capelle in so weit verfügen kann, als diese zu den Darstellungen jenes nothwendig, über ihn gelegentlich gegen mich fallen ließ, dürfte nicht als schwächster Beweis davon gelten.

Eigentlicher Intendant der Capelle ist Freiherr rc. von Poißl. Ich traf den verdienten Mann, den eine reiche Erfahrung, in einer langen Reihe von Jahren amtlicher Verhältnisse wie eigener besonderer Vorliebe gesammelt, zugleich auszeichnet, eben mit der Bearbeitung eines Opernbuchs beschäftigt, das er selbst dann auch in Musik setzen wird. Wie begrüßten uns als ältere Bekannte, und fest in Willen und That von der Krankheit der Zeit unangesteckt geblieben, war unser Scheiden auch ein eben so frohes, herzliches. — Bärmann, dessen

zarte Liebesseufzer, durch sein Instrument ihr entgegen gehaucht, die Welt so manches Jahr in Entzücken und Bewunderung setzten, ist ebenfalls noch der alte, und der Jahre Zahl hat kein Jota noch von seiner Jovialität und seiner Freude am Leben geraubt, das er sich denn auch so bequem als möglich zu machen weiß, da er in der Capelle nicht mitspielt, sondern ausschließlich als Cammermusikus wirkt, jener übrigens in seinem Sohne **Carl** wahrlich einen Zögling geschenkt hat, auf welchen der Lehrer und Erzieher nicht mit minder Stolz zu blicken braucht, denn der zärtliche Vater mit Liebe. — Musikdirektor **Röder**, der in Abwesenheit des Capellmeisters die Funktionen dieses zu versehen hat und außerdem die kleinern Singspiele, Entreacts &c. dirigirt, fand ich krank im Bette, als ich ihn aufsuchte, aber dennoch beschäftigt. Ein eigenes Verlangen hegte ich, den Mann, der so viele Beweise reichen Wissens und gründlicher, selbst wissenschaftlicher Bildung abgelegt hat, näher kennen zu lernen, und mit wahrer Betrübniß erfüllte es mich daher, den Wunsch, und zumal jenes seines kranken Zustandes wegen, nicht erfüllt sehen und nur ein paar Augenblicke trauten Handschlags mit ihm verkehren zu können. — Auch den vielbeschäftigten Orgel-Meister und eben so durchbildeten Theoretiker als geistvollen und gewandten Praktiker **Ett**, der an der großen, und um so vieler architektonischer wie plastischer Kunstbildung merkwürdigen ehemaligen Jesuiter-, jetzt Hof-Kirche angestellt ist, habe ich bis jetzt noch nicht sprechen können, da, wo wir uns aufsuchten, entweder ich ihn oder er mich verfehlte. Capellmeister **Lachner** schilderte ihn mir als einen in jeder Hinsicht achtungswerthen Künstler, der mit der größten praktischen Meisterschaft auf seinem Instrumente und in der Musik überhaupt ein reiches Wissen und zugleich den liebenswürdigsten Charakter verbinde. Eine Messe (ich glaube fünfstimmig) soll er kürzlich vollendet haben, die ein wahres Meisterstück ihrer Art sey und die schönste Wirkung hervorbringe. Als Lehrer nimmt **Ett** jetzt ziemlich die Stelle des im guten Andenken lebenden verstorbenen Gratz ein. Wer gründliche Studien im Satze machen will, eilt zu ihm, und ersetzt er jenen vollkommen an Wissen und didaktischem Takt, so übertrifft er ihn noch an Mangel sophistischer Pedanterie, was ein großer Vortheil für die studirende Jugend ist.

Aber wen ich noch mit mehr als gewöhnlicher Theilnahme sah, war — — — **Wolfgang Amadeus Mozart**. Stieglmaiers Attelire nämlich besuchte ich. Da lag der kleine colossale Mann, den Kopf vom Rumpfe noch getrennt, in Staub und Schmutz, unter kunstgeübten geschäftigen Händen, den Formen das Rauhe und Kalte des Gusses zu nehmen! — — Es waren der Gefühle sonderbare, welche mich bei dem Anblicke beschlichen. Ein Denkmal — dem **Mozart**! — Hat er noch keins!? — Ein Denkmal in **seiner Statue**! — Gut daß sie keine Farben trägt; wie leicht hätte dem Maler ein Zug von jenen Sorgen in das Bild fahren können, mit welchen die Welt, als sie ihn hatte, den Mann ringen lassen mochte! — Seht diese Verklärung des Blicks: gebeugt wird der große Geist von der Last des Erdenlebens! — Da ist des Künstlers Loos! — Stellt ihn auf den Metallklampen auf der Stätte, wo Gott den Genius der Erde gab: er ist schön gebildet; ja, wahrlich! die Rinde von seinem Fleisch; kalt, todt, wenn wir sie anfassen, und doch glühend heiß genug, roth zu färben die Wange der Geschichte, wo sie noch Raum dazu hat. Hat je die Monumenten-Wuth des Jahrhunderts ein strafend oder warnend Beispiel hervorgerufen und aufgestellt, so ist es hier. Ich verließ mehr traurig als erfreut die hohen weiten Räume, und denke ich noch einmal an den Augenblick, wo dieser Sturm von kreuzweis sich durchschneidenden Gefühlen und Gedanken mein Denken und Empfinden überraschte, so fehlt zu allem Andern mir die Kraft. Adieu! drum für heute.

Feuilleton.

Miscellen.

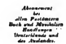
(**Berlioz und Mainzer — Logennachbaren.**) In dem mehrerwähnten Buche von dem Engländer **Chorley** über deutsche und französische Musik und Sitten lesen wir folgende Hrn. **Berlioz** und **Mainzer** betreffende Notiz. „Schon lange hatte bei meiner Anwesenheit im Conservatorium in der Loge der Journalisten ein Mann von freundlichem, nachdenkendem und doch schlauem Aussehen, mit tiefblickendem, scharfem Auge, meine Aufmerksamkeit gefesselt, als ich erfuhr, daß dies **Hector Berlioz** sey. Er saß in größter Vertraulichkeit neben einem Andern, den man mir als Hrn. **Mainzer** bezeichnete. Eine solche Nachbarschaft war nur in Paris möglich! — Erst ganz vor Kurzem hatte Mainzer ein Buch herausgegeben, worin er bewies, daß Berlioz's Genius Nichts als Charlatanerie sey, seine musikalische Malerei Nichts als eine unförmliche Zusammenstellung alles desjenigen, was man bis jetzt für unmöglich gehalten, worauf Berlioz, zur Vergeltung, Nichts that, als daß er Mainzers auf dem Renaissance-Theater aufgeführte Oper „la Jacquerie“ eine im „D-Schlüssel“ geschriebene Oper nannte (und bekanntlich ist D-dur in Frankreich die sogenannte Trompeten-Tonart). Da saß nun der romantische Kritiker in seiner ganzen furchtbaren Glorie, und da der beleidigte Aufrechterhalter der Classicität, den jenes **eine** Wort vielleicht mehr verletzte, als seinen Gegner ein ganz Buch voll Beweise.“

(**Die musikalische Sprache von Sudre**) scheint jetzt eine praktische Anwendung erhalten zu sollen. Man hat zu Toulon Proben angestellt, die nach dem „Echo du Monde Savant“ vom 28. August sehr günstig ausgefallen seyn sollen. Man hat dieser Einrichtung den griechischen Namen Telephonie im Gegensatz gegen die Telegraphie gegeben.

(**Redaktionswechsel.**) Die Redaktion des bisher von **C. Herloßsohn** herausgegebenen „**Kometen**“ ist mit 1. Juli d. J. an den als Dichter und Gesangs-Componisten bekannten Dr. **Rudolf Hirsch** übergangen. Die ersten Nummern des nunmehr von ihm redigirten Blattes enthalten Beiträge von **K. Bock**, **J. Moser**, **Adolf Böttger**, **K. Herloßsohn**, **Brlant**, **Cornelius**, **Ortlepp**, **E. Willkom** u. a. m. — Namen, denen man sonst in dieser Zeitschrift wenig oder gar nicht begegnete.

Redakteur: Hofrath Dr. **Schilling** in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



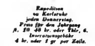
Jahrbücher

des

deutschen National-Vereins

für

Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. **Nr. 41.** 14. October 1841.

Ernst Heinrich Leopold Richter.

In Ueberschrift genannter verdienter Künstler, Componist und Lehrer, von dem sich auffallender Weise nirgends noch nähere Nachrichten vorfinden, ist gegenwärtig Musiklehrer am evangelischen Schullehrer-Seminar zu Breslau, und ward zu Thiergarten bei Ohlau am 15. November 1805 geboren. Bis zu seiner Confirmation genoß er den Unterricht der Stadtschule zu Ohlau und trat hierauf als Schul-Präparand bei dem Lehrer und Organisten Ernst daselbst ein. Hier wurde in R. der Sinn für die Musik geweckt, wenn auch nicht auf die beste Weise genährt und gepflegt, weil dem sonst wackeren Lehrer Ernst, der bis in die späte Nacht seine Zöglinge mit Musik beschäftigte, keine Zeit zu seiner eigenen Fortbildung übrig blieb. Ins Breslauer evangelische Schullehrer-Seminar aufgenommen, genoß R. neben den übrigen Elementar-Schulwissenschaften auch den Unterricht in der Musik des Oberorganisten Berner, des damaligen Oberlehrers Hientzsch und des Cantor Siegert, und erhielt hier eine zweckmäßige Vorbildung und Befähigung für das Lehramt. In musikalisch-pädagogischer Hinsicht verdankt R. viel Herrn Hientzsch, und jetzt wird es immer klarer, daß Musiklehrer der Seminare ohne das Studium der Musik-Pädagogik nichts Rechtes zu leisten im Stande sind, so wenig, als ein Philologe ohne Schulpädagogik ein guter Lehrer seyn kann. — Was seine Lehrer von ihm zu hoffen berechtigt waren, bewies der Umstand, daß die hohe Behörde ihm noch vor Beendigung des gesetzlichen Seminar-Cursus gestattete, auf Kosten des Staats seine weitere pädagogische und musikalische Ausbildung in Berlin fortzusetzen. Hier genoß er den Musikunterricht unter Bernhard Klein, Zelter und A. W. Bach, und hörte zugleich einige Collegia auf der dasigen Universität. Am meisten fühlte sich R. jedoch zu B. Klein hingezogen, dessen gründlicher Unterricht ihm unvergeßlich seyn und bleiben wird und mit dem er bis zu dessen Tode in den freundlichsten Verhältnissen stand. R. bekennt dankbar, daß er durch diesen außerordentlichen Mann zu einer richtigen Ansicht von dem wahren Wesen der Musik gelangt ist und bedauert es, daß er nicht länger in dessen unmittelbarer Nähe bleiben konnte. Denn schon 1826 wurde er nach Breslau zurückberufen. Auf seiner Rückreise nahm R. Kenntniß von den Seminaren zu Potsdam, Neuzelle und Bunzlau und ward zunächst am Breslauer Seminar als Hülfslehrer beschäftigt. Nach Berner's Tode übertrug man R. im Jahre 1827 dessen Amt als Musiklehrer am selbigen Seminar. Es wurde ein neuer Plan für den Musikunterricht des Seminars entworfen und von einer hohen Behörde genehmigt. Nach diesem Plane unterrichtete R. die Seminaristen in der Harmonielehre, im Gesange, im Pianoforte-, Violin- und Orgelspiel. Auch in der Gesammt-Instrumental-Musik hatte er Unterricht zu ertheilen.

R. ist ein vorzüglicher Seminar-Musiklehrer, der mit unermüdetem Fleiße an seiner Fortbildung arbeitet und dadurch seinen Zöglingen mit einem nachahmungswerthen Beispiel vorangeht. Die jährlichen Musikaufführungen am Hauptexamen befriedigen, namentlich im Gesange, auch strengere Ansprüche in hohem Grade (R. ist selbst ein tüchtiger Sänger). Viele seiner Schüler zeichnen sich in der Provinz durch ihre Leistungen, theils im Gesange, theils im Orgelspiel aus. Sein Unterricht in der Harmonielehre ist durchaus praktisch gründlich und geistbildend, aus dem jeder Schüler, der von der Natur nicht ganz vernachlässigt ist, Nutzen ziehen kann. In der Abhaltung seiner Lehrstunden ist er äußerst pünktlich und gewissenhaft und in der Correktur der schriftlichen Arbeiten streng; er sieht und hält auf Leistungen. Es ist schon oben erwähnt worden, daß er bemüht ist, in der Tonkunst ernste Studien zu machen. Dankbar erinnert er sich an den Einfluß, welchen die bei dem jetzigen Geheimen Ober-Tribunal-Rathe von Winterfeld (früher in Breslau, gegenwärtig in Berlin) eingerichteten Choralgesangstunden auf seine musikalische Fortbildung hatten. Ebenso erfolgreich war für ihn seine Aufnahme als Mitglied in die unter dem tüchtigen Musikdirektor Mosevius stehende Singakademie, in welcher er von 1826 an bis jetzt an allen Uebungen und Aufführungen derselben größtentheils als Solo-Bassist theilnehmen durfte, wodurch seine musikalische Anschauung sich nach und nach immer mehr erweiterte und läuterte. Die unter Mosevius stehende Liedertafel, dessen Mitvorsteher R. ist, gab treffliche Gelegenheit, sich an den Liedern von Zelter, Klein, Kreutzer, C. M. v. Weber, ꝛc. zu kräftigen. R. wurde durch dieselben angeregt, ähnliche Lieder zu componiren, die sich einer eben so beifälligen als nach-

sichtigen und ermunternden Aufnahme von Seiten der Mitglieder dieses und auswärtiger Vereine zu erfreuen hatten. In den Jahren 1827—39 stand er einem ähnlichen Vereine selbst vor, der aber nur aus dichtenden und componirenden Mitgliedern bestand; es war eine Liedertafel ohne Speisetafel, wo manches schöne Lied von A. Kopisch und H. Hoffmann von Fallersleben entstanden ist. R. ist auch Mitglied des Breslauer Künstlervereins, und spielt bei den Conzert- und Quartett-Aufführungen dieses Vereines die zweite Violine.

Als Componist arbeitet er hauptsächlich für den Gesang; doch hat er sich auch in Instrumental-Compositionen versucht.

Es sind von ihm im Druck erschienen:

6 Lieder an Meieli von H. Hoffmann von Fallersleben, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1. Breslau, bei Grüson.
Die kleine Liedertafel zu Breslau Op. 2. Breslau, bei Aderholz.
8 leichte Orgelstücke. Bei Cranz in Breslau.
VI Tafellieder. Op. 4. Breslau, bei Cranz.
Religiöser Gesang: „Der Herr ist mein Licht und mein Heil“ rc, für 4 Männerstimmen. Op. 5. Breslau, bei Förster.
8 Choral-Vorspiele. Op. 6. Ebendaselbst
Religiöser Gesang: „Der Herr ist ein groster König“ rc., für 4 Männerstimmen. Op. 7. Breslau, bei Cranz.
Religiöser Gesang: „Herr, auf Dich vertraue ich“ rc. Op. 8. Ebendaselbst.
6 Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 9. Ebendaselbst.
Hymne für 2 Männerchöre: „Lobet den Herren, ihr Himmel“. Op. 10.
Unterrichtlich geordnete Sammlung von ein-, zwei-, drei- und vierstimmigen Sätzen, Lieder rc., für Volksschulen. 4 Hefte. 2. Auflage. Op. 11. Ebendaselbst.
Zwei religiöse Gesänge: „Volat avis sine meta“ und „Erhöre mich, wenn ich rufe“. Op. 12. Breslau, bei Leukart.
8 Grablieder für 4 Männerstimmen. Op. 13. Breslau, ebendaselbst.
6 Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 15. Ebendaselbst.
6 Lieder für eine Singstimme. Op. 16. Breslau, bei Cranz.
Lieder für eine Singstimme, darunter: Rheinlied von N. Becker. In 2 Aufl. Op. 17. Ebendaselbst.
Der 130. Psalm, für 4 Singstimmen, mit obligater Orgelbegleitung. Op. 18. Ebendaselbst.

Auch im dramatischen Fache hat sich R. versucht und eine komische Oper in 2 Akten: „Die Kontrebande“ von Pulvermacher vollendet, die unlängst in Breslau zur Aufführung gekommen ist und mit vielem Beifall aufgenommen wurde. Gegenwärtig ist er in Verbindung mit H. Hoffmann von Fallersleben beschäftigt, eine Sammlung schlesischer Volkslieder herauszugeben, eine Arbeit, der er sich mit besonderer Liebe unterzog. Auch die unlängst in Berlin mit so großem Beifall aufgeführten „Husarenlieder“ von Richter und Hoffmann von Fallersleben sollen nächstens im Druck erscheinen.

Berlin, im August 1841. L. E.

Kritik.

Utrecht bei Robert Natan: Jubel-Cantate zur zweiten Säcularfeier der Hochschule zu Utrecht, von M. C. van Hall, mit deutschem Text von Baron Eichendorff, in Musik gesetzt von J. H. Kufferath, Stadtmusikdirektor zu Utrecht. Op. 1. Clavierauszug vom Componisten. Preis (nicht angegeben).

(Schluß.)

Nr. 11. Recitativ und Arie für Sopran. Letztere besteht aus zwei Haupttheilen, Adagio sostenuto, F-dur, 3/4, ♪ = 88, und Allegro con spirito, F-dur, 4/4, ♩=144, mit späterem Hinzutritt des Chors. Der erste Theil der Arie, mit den Worten: „Hier fand der Weise Schutz und Glück, wenn ihn sein Vaterland verkannte“ u. s. f., ist dem Text angemessen in ruhigem, tröstendem Ton gehalten. Einen, jedoch schon im Text begründeten Contrast gegen diese Ruhe bildet der zweite Theil der Arie: „Drum Heil, Dir, Minerva! Dein Tempel ladet Alle wieder, die Deinem Dienst sich weihn, sind Brüder“ u. s. f., wo der Comp. Veranlassung zu brillanten Rouladen genommen hat, welche allerdings bedeutende Mittel von einer Sängerin erfordern. Nach denselben tritt der Chor kräftig mit demselben Motiv ein, mit dem die Solostimme das Allegro begonnen hatte, doch dünkt uns die hierauf folgende melodiösere Stelle für den Chor nicht bedeutend genug, auch verhalten sich die 3 andern Stimmen nur begleitend hiezu. Nach kurzem Uebergang, den der Chor nach Es-dur macht, tritt die Solostimme wieder ein, und erhält nach den ersten Takten eine etwas bewegtere melodiöse Figur, auf welche sodann abermals eine großartige Roulade, begleitet vom Chor mit einzelnen von Pausen unterbrochenen Accorden; nach Beendigung der Roulade mit stufenweise aufsteigenden Trillern, deren letzterer auf F zwei Takte lang dauert, endigt auch, etwas zu schnell abgebrochen, zugleich die Arie, und es folgt ein Animato, ♩ = 160, vom Chor, hauptsächlich, wie es scheint, zum Uebergang in den Schlußchor des ersten Theils bestimmt, da in der Begleitung dazu schon ein Theil des Motivs für Letztern erscheint, nach dem unisonen Schluß auf der Dominante von D-dur beginnt sofort der Schlußchor Nr. 12, Allegro moderato, D-dur, 4/4, ♩ = 144, mit den Textesworten: „Drum tönt, ertönt, tönt Jubellieder, und feiert Ihren Sieg, Ihr Heil!“ Wir rechnen diesen Chor zu dem besten dieses Werks; der Hauptgedanke, lebhaft rüstig, geht anfänglich nur theilweise, ohne Fugenkunst, abwechselnd durch die Stimmen, und wird später einmal durch alle 4 Stimmen fugenartig geführt, nach einer Steigerung durch stringendo und con piu moto, in der die Modulation etwas mannigfaltiger wird, schließt dieser Chor im Maestoso mit gehaltenen, gewichtigen Noten.

Zweiter Theil. Nr. 13. Chor, Andante maestoso, B-dur, ♩ = 72. „Hebet an mit Feiertönen, preist das Fest mit Herz und Mund“ u. s. f., der Chor hält sich meist in einfachen Noten, wozu die Instrumente eine gewichtige Begleitung ausführen, was den gewünschten Effekt genügend hervorbringt.

Nr. 14. Recitativ, hernach Duett für Sopran und Tenor, Andante, anfangs G-moll, später B-dur; 2/4, ♪ = 80. Es beginnt mit dem Recitativ die Erzählung der stürmischen Zeit, die über die Niederlande hereinbrach, und auch die Hochschule traf. Im Duett, dessen Motiv ein sehr edles, tiefgefühltes ist, sind hauptsächlich zwei Gefühle ausgedrückt, das der Trauer, und das der Freude,

letzteres über die spätere Befreiung Minerva's vom fremden Joch. Die Stimmen sind schön geführt, die Begleitung ziemlich mannigfaltig. Nr. 15. Recitativ, darauf Adagio (ohne Zweifel für Alt), A-dur, 4/4, ♪ = 80. Die lange Erwartung des Herannahens der Feinde ist hier aufs sprechendste ausgedrückt. Hierauf folgt Nr. 16, Recitativ und Baß-Arie mit Männerchor, der theilweise zwischenein längere Stellen allein zu singen hat; in dieser ganzen Parthie, welche die Darstellung der kriegerischen Scenen zum Zweck hat und noch in Nr. 17 durch eine große Tenor-Arie mit Männerchor allein fortgesetzt ist, spricht sich ein äußerst kräftiger, männlicher Charakter aus, diesem entsprechend sind die verschiedenen hier erscheinenden Hauptgedanken. Mit besonderer Vorliebe scheint der Componist diese Parthie behandelt zu haben, und daß ihm dies gelungen ist, freuen wir uns, hier aussprechen zu können. Einzig nur müssen wir bemerken, daß die Stelle, Clavierauszug Seite 140 von der letzten Zeile an allzudeutlich an das letzte Allegro des ersten Finals aus Spohrs Faust erinnert. — Nach erlangtem Siege werden die tapfern Kämpfer in dem Frauenchor Nr. 19, Andantino *con* (?) gracioso, G-dur, 2/4, ♪ = 88, begrüßt. Es ist hier ein friedliches und freundliches Thema, erst zweistimmig, im Verlauf des Chors theilen sich die Stimmen in zwei Soprane und Alt. Hierauf folgt der Schlußchor des zweiten Theils, Nr. 20, Maestoso, D-dur, 3/4, ♪ = 76, einfach, im Charakter der Aufschrift; den Hauptsatz des Chors bildet jedoch das folgende Allegro non troppo, D-dur, 4/4, ♩ = 144, welches doppelfugenartig beginnt, doch wird auch hier, wie in allen bisherigen Chören, das Fugato wieder verlassen, und erst nach einer etwas zu langen Stelle mit gehaltenen Noten, in Des-Dur, wieder aufgenommen, die Fortsetzung des erneuerten Fugato bilden Sequenzen, die wir häufig in dieser Cantate antreffen, jedoch wegwünschen möchten. Nach einem Orgelpunkt und einer darauf folgenden abermaligen Sequenz, schließt der übrigens sehr wirksame Chor mit gewichtigen längeren Noten.

Dritter Theil. Nr. 21. Chor. Allegro moderato, G-dur, 4/4, ♩ = 80. Nach kurzer Einleitung des Chors in diesem Tempo folgt Allegretto, C-dur, 6/8, ♩ = 58, ebenfalls für Chor, welcher, heiter gehalten, in kürzeren Noten sich bewegt, und in der Begleitung ein tanzähnliches Motiv hat. — Nr. 22. Sopran-Arie, Andante, As-dur, 2/4, ♪ = 60, später Allegro, E-dur, 4/4, ♩ = 144. Mit Ausnahme der modulatorischen Anordnung im Andante, die mit dem spätern Allegro in Beziehung gebracht werden muß, und einer allzugebrauchten italienischen Gesangsfigur, gehört dasselbe zu den gesangreichsten der Cantate; das Thema des Allegro klingt, obwohl nicht neu, doch ziemlich frisch; bei der Stelle, wo in C-dur ausgewichen ist, und wo wir die Texteswortе finden „dann schweig' auch Euer Jubellied, dann sey das Fest vollbracht!" dürfte statt der etwas zerrenden Begleitungsfigur, die sich längere Zeit erhält, eine ruhigere Begleitung bezeichnender wirken. Kürzer zusammengefaßt, müßte, unserem Ermessen nach, die Arie noch mehr gewinnen. Nr. 23. Duett für Tenor und Baß, Allegretto, F-dur, 6/8, ♩ = 60. Das Ritornell leitet von dem eben dagewesenen E-dur erst über in F-dur. Die Stimmen theilen sich kaum einmal, und bewegen sich auf einfache, ansprechende Weise zusammen fort. Es folgt nun ein Chor, Nr. 24, Allegro moderato, B-dur, 6/8, ♪ = 104, in welchem sich der Componist aus Gründen, die uns nicht bekannt seyn können, die eigenthümliche Aufgabe gemacht hat, ein aus den 3 Tönen b, c, d (denen zur Ergänzung des Rhythmus wieder c folgt) bestehendes Thema durchzuführen und durch verschiedene rhythmische Figuren in meistens steigender Weise zu beleben. Neu ist dies bekanntlich nicht, wir erinnern an Voglers Trichordium. Einen andern Charakter hat dieser Chor nicht, als den der Belebtheit. — Nr. 25. Recitativ. Hierauf Quartett für Sopran, Alt, Tenor und Baß; Poco Andante, Es-dur, 3/4, ♪ = 76. Obwohl die Haltung in diesem Quartett edel, und die Stimmenführung wenig zu wünschen übrig läßt, so hätten wir doch, und wir glauben, nicht mit Unrecht, wünschen mögen, daß die Stimmen öfters mehr getheilt auftreten möchten, mit Durchziehung von Imitationen, anstatt daß dieselben auf 8 1/2 Seiten fast stets zusammengehen. — Nr. 26. Chor, Grave maestoso, C-moll, 4/4, ♪ = 88. Der Chor, mehr in einfachen Accorden einherschreitend, wird unterstützt durch eine, im Dreiklang sich haltende, bedeutungsvolle Instrumentalfigur im Unisono, die häufig wiederkehrt; das Motiv in der Mitte, von freundlicherem Charakter, während das Uebrige des Chors imposant ist, wirkt hier trefflich, und im Einklang damit die etwas bewegte, doch piano gehaltene, Begleitung. — Nr. 27. Recitativ; hierauf Chor; Adagio, ganz auf der Dominante von C-dur harmonisirt, 6/8, ♪ = 92. Dieses Adagio, aus wenigen Takten bestehend, enthält das Wort: „Hallelujah", in abwechselnden Stimmen vom piano bis zum forte und dann herab bis zu morendo aufeinander folgend. Wir hätten, ohne daß eine Nachahmung des Händel'schen Hallelujah im Messias daraus zu entstehen brauchte, gewünscht, dieses Wort in die nächste Chorstelle: „Gott hört stets mit Wohlgefallen Preis und Dank, Ihm dargebracht", mit verwebt zu treffen. In dieser Chorstelle, Allegro, C-dur, 4/4, ♩ = 84, treten nochmals die vier Solostimmen während einigen Takten auf mit einem Motiv im Sopran, das nachher der Sopran im Chor aufnimmt. Der Baß leitet später auf die Dominante von C-dur, und es wiederholt sich obiges Adagio mit Hallelujah vollständig, worauf ein neues Tempo eintritt: Allegro, C-dur, 4/4, 𝅗𝅥 = 120. Es beginnt mit diesem im Baß ein Fugenthema von eigenthümlicher, doch sehr wirksamer Art, das jedoch, nach öfters erwähnter Weise, kaum mehr als Einmal durch die vier Stimmen geht. Zu unserm Bedauern hält sich dieser Chor, der dem Ganzen zum Schluß dient, nicht so lebhaft, und im Gedanken nicht so bedeutungsvoll, als er angefangen, indem verschiedene kleinere Sätze von nicht großer Bedeutung folgen, dieses Mangels sich vielleicht halb bewußt, wählte der Componist noch ein schnelleres Tempo zum völligen Schlusse, con fuoco, 𝅗𝅥 = 138, in welchem ein Theil des ersten Fugenthema's in allen Stimmen unisono wiederkehrt, nach einer schnellen

Ausweichung in das Dur durch enharmonische Verwechslung eines Intervalls nach C-dur zurückgeht, und hierauf, mit dem Quartsertaccord und dem Dreiklang auf C wechselnd, in ausgedehnter Weise den völligen Schluß macht.

Indem auch wir hiemit unsere Beurtheilung schließen, wiederholen wir den Wunsch, daß der Componist unsere Ausstellungen nicht unwillig aufnehmen möge. Wir haben den Grundsätzen des Wahren und Richtigen gemäß, und durch Erfahrungen geleitet uns ausgesprochen, und hoffen dem Componisten bald wieder, bei Gelegenheit eines neuen Werkes von ihm, freundlich begegnen zu können.

Den Druck dieses Clavier-Auszugs hat Breitkopf und Härtel in Leipzig ausgezeichnet schön und korrekt besorgt.

40.

Leipzig bei Breitkopf und Härtel: Die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit. Von Adolph Bernhard Marx. 1841. XIII und 170 Seiten in 8. Pr. 1 Rthlr. oder 1 fl. 45 kr. rhein.

(Mehr als bloße Kritik.)

Wenn ich von vorn herein erkläre, daß dies Buch Nichts ist, als ein thatsächlicher, lebendiger Beweis, wie unendlich weit schriftstellerische und künstlerische Eitelkeit (sowohl subjektiv als objektio) ihre Gränzen auszustecken bisweilen keinen Anstand nehmen zu müssen vermeint, und zu welchen sogar brutalen Mitteln des Eigenlobs, anwidernder Dünkelhaftigkeit, jener schon sprichwörtlich gewordenen unverschämten Zudringlichkeit oder zudringlichen Unoerschämtheit und drr athemlosesten selbstsüchtigen Schwatzhaftigkeit eine gewisse Classe von Schriftstellern und Künstlern, ja Männer unter denselben, denen sonst die öffentliche Meinung einen gewissen Grad von Kenntniß, Bildung und Anstand gern zugesteht, nicht selten zu greifen sich nicht scheuen, so bald die unbefriedigte Leidenschaft sie in denjenigen Zustand von Angst und Noth zu versetzen droht, wo endlich die Verzweiflung nichts mehr vermag, als einen Hülferuf ausstoßen, der das Thor öffnet, hinter welchem so Mancher schon umherirrt, der in schmachtend verliebtem Hätscheln seines eignen Ichs vergessen, wie eine Gesellschaft noch um ihm lebt, und den zur Strafe für solch' verrückten Hochmuth dann, oder um voe seiner eigenen krankhaften Nebelatmosphäre sich zu bewahren, die Gesellschaft selbst gerechtester Weise gewissermaßen ausstoßt aus ihrem Kreise bis zu sichtlicher Genesung; ich sage: wenn ich von vorn herein erkläre, daß dies Buch Nichts mir erscheint als ein solch' thatsächlicher, lebendiger Beweis, als ein Beweis von dem verzweifeltsten schriftstellerischen oder künstleeischen Egoismus und wie granenvoll, diabolisch verzerrt die Grimassen sind, welche dessen letzter Angst- und Stoßseufzer, zum Schrecken für Viele und zum Beispiel für Alle, auf seinem Antlitze eingräbt, so darf auch von vorn herein gleich die Versicherung nicht fehlen, daß bei dieser seiner Beurtheilung die (meinen Lesern wohlbekannte) Stellung, welche des Verfassers persönliches Benehmen nothwendiger Weise gegenüber von ihm mir anwies, nicht einen Gedanken breit weiter mich dabei leitete, als diejenige volle Kenntniß von Personen und Verhältnissen es soll und darf, welche immer als die festeste Basis kritischer Anschauungen sich bewährt und erwünscht gemacht hat, und muß, um des vollen Beweises willen, ich mir zum Voraus auch die Erlaubniß von dem verehrlichen Leser erbitten, füe diesmal mehr denn eine bloße kritische Anzeige von dem gegebenen Vorwurfe hier niederlegen zu dürfen, zumal der Gegenstand, den das Buch als den seinigen (wenigstens) anzeigt, ein solcher ist, der Gelegenheit und Stoff genugsam bietet, Dinge und Verhältnisse zu berühren und zur Sprache zu bringen, welche wahrlich heute als die wichtigsten kunstwissenschaftlichen Nachdenkens und Prüfens erscheinen.

(Schluß folgt.)

Correspondenz.

Cöln am 18. Septbr. 1841.

Unsere Stadt hat schon wieder einen ihrer ehrenwerthesten Mitbürger und ausgezeichnetsten Männer durch den Tod verloren. Erich Heinrich Verkenius ist gestorben. Die Erinnerung an ihn zu erwecken und sein Andenken gewissee zu bewahren, wird ein Ueberblick seines Strebens und Wirkens nach den bedeutendsten Perioden und Beziehungen sowohl seinen Mitbürgern, wie auch seinen zahlreichen auswärtigen Freunden und Verehrern ohne Zweifel sehr willkommen seyn, und geben wir denselben auch hier, so berechtigt dazu der große Antheil, den der Verstorbene an der Kunst nahm.

Verkenius wurde am 4. April 1776 zu Köln geboren. Seine Eltern waren Johann Wilhelm Vrrkenius, Proeurator am kurkölnischen geistlichen und weltlichen Hofgerichte, und Anna Gertrud Birnich. Er erhielt den Elementar-Unterricht bei einem sehr thätigen jungen Schulmanne, dem im Jahre 1831 hier als Metropolitan-Domcapitular verstorbenen Herrn D. Brouhong. Kaum eilf Jahre alt betrat er die unterste Classe des Laurentianer-Gymnasiums und beendigte in derselben Anstalt den damals üblichen siebenjäheigen Lehrcursus. Ein noch lebender Mitschüler des Verewigten bezeichnet ihn als einen ganz vorzüglichen Schüler, durch Fleiß und Betragen ein Vorbild seiner Commilitonen, und die herrlichsten Schulerzeugnisse, so wie eine Menge ihm zu Theil gewordener Prämien bestätigen diesen Ausspruch.

Der Sinn für die Tonkunst war bei ihm schon von der zartesten Jugend an rege geworden. Hier war sein Lehrmeister unser jüngst verstorbener Jubilar B. J. Mäurer, um jene Zeit im Rheinlande ein beliebter Lieder-Componist, der den kaum neunjährigen Knaben veranlaßte, beim Gottesdienste in der Jesuitenkirche als Violinspieler mitzuwirken, was in damaliger Zeit großes Aufsehen erregte.

Noch ehe Verkenius, sich einem Berufsstudium zu widmen, die Universität bezog, hatte er bereits während des letzten Gymnasialjahres den Vorlesungen der Professoren Blanchard und Bleissem über Naturrecht und römische Rechts-Institutionen beigewohnt.

Im März des Jahres 1795 trat er an der Universität Würzburg in die Reihe der akademischen Bürger ein. Er hörte Philosophie bei Köl, die Pandekten bei Stakpff, Kirchenrecht bei Gregel und bei Kleinschrod Criminalrecht. Seine Vorliebe für die Musik begleitete ihn auch hier, und der berühmte Hofmusikus Meißner war sein Lehrer auf der Clarinette. Als im darauf folgenden Jahre Würzburg durch die französische Armee bedroht wurde, wandte Verkenius sich nebst noch einigen anderen Studirenden nach Erlangen, wo er seine juridischen Studien fortsetzte und den Vorlesungen über die Pandekten bei Glück, über Staatsrecht, deutsches Privatrecht, Lehenrecht, Privat-Fürstenrecht, gemeinen und Reichsprozeß bei Klüber beiwohnte und ebenfalls dessen praktisches Collegium besuchte; Kirchenrecht hörte er bei Geiger. Doch nicht allein für sein Berufsfach trug er Sorge, sich auszubilden; er wollte auch den Anforderníssen einer höheren und edleren allgemeinen Ausbildung genügen, weßhalb er denn die Vorlesungen Abichts über Philosophie, Mehmels über Aesthetik und Meusel's über Geschichte fleißig besuchte. Er kehrte im Jahre 1798 in seine Vaterstadt zurück und benutzte sogleich die Gelegenheit, den Vorlesungen des damaligen kurkölnischen Geheimenrathes, nachherigen geheimen Staatsrathes Daniels beizuwohnen; zugleich arbeitete er als Rechtspraktikant auf der Schreibstube des damaligen hohen Gerichtsschöffen und Officialats-Assessors Tillmann.

Als die französischen Regierungs-Commissarien, Rudler an ihrer Spitze, die französischen Gesetze für die Departements des linken Rheinufers als rechtskräftig erklärten, widmete Verkenius sich sofort auch dem Studium dieser Gesetze. Wie groß das Vertrauen war, das er schon als ein 24jähriger, noch nicht in den eigentlichen Staatsdienst eingetretener junger Mann von Seiten seiner Mitbürger und der Behörden genoß, geht aus dem Umstande hervor, daß er im Jahre 1800 zum Mitglied der Armen-Verwaltung seiner Vaterstadt und, nachdem er im Jahre 1803 als Ergänzungsrichter am hiesigen Tribunal erster Instanz in den Staatsdienst getreten war, im Jahre 1805 zum Commissar bei der Liquidation der Gemeindeschulden ernannt wurde, so wie er auch zwei Jahre später als Steuervertheiler wirksam war, wo denn besonders bei Uebernahme dieser Funktionen die damaligen schwierigen Zeitverhältnisse ganz besonders zu berücksichtigen sind. Am 15. Juni 1810 erhielt er seine Ernennung als wirklicher Richter an demselben Tribunale, und im Frühling des Jahres 1811 wurde er Instruetionsrichter und verwaltete dieses Amt bis zum 1. August 1820.

Seine größere Thätigkeit für die Musik, die ihn stets in seinem strengen Berufsleben, dies verschöneend, begleitete, begann mit dem Jahre 1812, wo er ein eifriger Mitbegründer der „musikalischen Gesellschaft" wurde, die er bis zuletzt besuchte. Eben so scheute er in Gemeinschaft gleich gesinnter Freunde kein Opfer für die Begründung und Erhaltung der unter der Fremdherrschaft eingegangenen Domcapelle, und fand bei seinen vielfältigen Berufsgeschäften immer noch Zeit, mehre schwer zugängliche und seltene Musikalien dadurch für jenes Institut zu gewinnen, daß er mit eigener Hand sie abschrieb. Solche Selbstaufopferung wirkte wunderthätig auf die Theilnehmer und trug die Früchte, die wir zu unserer Freude reifen sahen. Noch mehr aber tritt seine schöne und weitgreifende Wirksamkeit in dieser Beziehung ans Licht, wenn man sich erinnert, daß er zu jener Zeit, als auch die übrigen in Köln früher bestandenen Musikstiftungen aufgehoben, ihre Fonds eingezogen und zu Staatszwecken verwendet waren, im Verein mit andern Freunden der Tonkunst Alles aufbot, diese vor dem gänzlichen Untergange zu retten. So entstanden die Winter- oder sogenannten Familien-Concerte, deren Ertrag theils zur Unterstützung der durch solche Zeitverhältnisse hart bedrängten Mitglieder des Orchesters, theils zum Besten der Dom-Musik diente. Und als nun jene großartigen Anstalten, welche zur Belebung und Erhebung der Tonkunst so gewaltig beitrugen, die großen Musikfeste, auch am Niederrhein (im Jahre 1821) ins Leben traten, da wurde wieder unter ihren Gründern und Förderern der Name Verkenius aufs ehrenvollste genannt, wie denn überhaupt da, wo es galt, mit Rath und That für die herrliche Kunst zu wirken. Dazu war Verkenius im Besitze einer trefflichst geordneten Musikalien-Sammlung, so reichhaltig an Werken und Abschriften der gediegensten älteren und neueren Musik aller Gattungen, wie sie sich selten bei einem Dilettanten vorfinden mag, die auch noch mit einer nicht unbedeutenden Auswahl der vorzüglichsten Schriften über Geschichte und Theorie der Musik und Instrumente verbunden war. (Der von seiner Hand geschriebene Catalog weist unter Anderm nach, daß sich in der Bibliothek 877 Partituren befinden, meist mit den eigenhändig geschriebenen Chor- und Orchester-Stimmen.) Vor allem aber zeichnete ihn eine tiefe Kenntniß der ältern und neueren Tonkunst aus, und reichte in mancher Beziehung bis zur Vertrautheit mit der speciellsten Technik und Mechanik. Tiefe Blicke hatte er in das Wesen des Generalbasses gethan, und manche in diesen Blättern so wie in dem frühern Beiblatt zur Kölnischen Zeitung enthaltene größere oder kleinere, mit der Chiffer V. oder 6. bezeichnete, in das Gebiet der Musik gehörige Aufsätze geben Zeugniß von seinen vielseitigen Kenntnissen in diesem Fache. Es ist nun nicht zu verwundern, wenn ihm die Oberaufsicht über ein Institut übertragen wurde, das er mit so vieler Vorliebe, mit Aufopferung und Ausdauer stets würdig zu erhalten und zu heben trachtete: er wurde Intendant der Dom-Musik. Welche große Verdienste er während einer langen Reihe von Jahren sich auf dieser ohne allen Entgelt verwalteten Stelle erwarb, geht am deutlichsten aus der Anerkennung hervor, die ihm durch ein in den schmeichelhaftesten Ausdrücken abgefaßtes Schreiben des verewigten Grafen Spiegel zu Theil wurde, als dieser den erzbischöflichen Stuhl von Köln bestieg.

Obwohl Verkenius ernst und streng in seinem Urtheile war, was Kunst und amtliches Wirken anbelangt, und wenn er nur sparsam und vorsichtig seinen Beifall spendete, so war er doch auch freudig bereit, junge Talente zu unterstützen und zu fördern, und er erkannte das Tüchtige mit zartem Sinne an, wo es sich wirklich vorfand.

Wenn er in seiner Vorliebe sich vorzugsweise der ältern, namentlich der ernstern Musik zuwandte und sich der Schätzung des guten Alten hingab, so wußte er doch auch das gute Neue und dessen heitere Erzeugnisse zu würdigen. Wie konnte aber auch eine solche Partheilosigkeit einem Manne abgehen, der mit fast allen berühmten Componisten seiner Zeit im Briefwechsel stand und mit mehren derselben innig befreundet war, wie mit B. Romberg, Fr. Schneider und Mendelssohn-Bartholdy, welche beide letztere auch, wenn sie Köln besuchten, nur bei ihm ihre Einkehr nahmen.

Wie sehr nun auch Verkenius der Tonkunst ergeben, und wie thätig er für ihre Förderung in seiner Vaterstadt bemüht war, so hielt er doch immer seine Pflichten als Bürger und Beamter für die Hauptaufgabe seines Lebens, welche zu erfüllen er sich höchst gewissenhaft bestrebte. Ein solches Bestreben blieb denn auch nicht ohne ehrende Anerkennung. Der General-Gouverneur vom Nieder- und Mittel-Rhein, Ritter Sack Exc., ernannte ihn am 17. September 1814 zum Hauptmann im dritten Bataillon der stadtkölnischen Bürgermiliz. Auf den Grund eines Beschlusses des General-Gouvernements-Commissars im Roerdepartement, Herrn Bölling, wurde ihm am 1. Juli 1815 das Amt eines Mitgliedes der Aufsichts-Commission über die Correktions- und Arbeitsanstalt in Brauweiler zu Theil. Am 10. Mai 1820 ernannte ihn Se. Majestät, unser nun in Gott ruhender König, zum Rath, und des Fürsten Staatskanzlers von Hardenberg Durchlaucht unter demselben Datum zum Kammer-Präsidenten beim hiesigen königlichen Landgerichte; dem gemäß führte er vom 1. August 1820 bis zum 1. November 1822 in der Correktionel- und von diesem Tage an bis zum 30. Juni 1835 in der Civil-Kammer den Vorsitz. Nachdem er von Seiten des Herrn Justiz-Ministers Exc. Jahr aus, Jahr ein ununterbrochen als Kammer-Präsident bestätigt worden, geruhte des Königs Majestät ihn am 9. October 1831 zum beständigen Kammerpräsidenten und darauf am 28 Mai 1835 zum Rath beim hiesigen rheinischen Ober-Appellations-Gerichtshofe gnädigst zu ernennen. Schon früher, am 1. Februar 1833, war ihm von dem königl. rheinischen Provincial-Schulcollegium in Coblenz das Amt eines Mitgliedes, Justitiars und Vicepräsidenten des hiesigen Verwaltungsrathes des Stiftungs- und Gymnasialfonds übertragen worden, auf welcher Stelle er jedoch nach seiner Ernennung zum Appellations-Rathe nicht mehr, wie er wünschte, thätig seyn konnte, weßhalb er die Entlassung von derselben nachsuchte, die ihm denn auch, jedoch erst nach mehrmalig wiederholter Bitte, am 24. Juli 1835 bewilligt wurde.

Leider waren seine letzten Lebensjahre durch ein hartnäckiges Gichtübel getrübt, zu welchem sich späterhin Unterleibsleiden gesellten und ihn oft auf längere Zeit in das Krankenzimmer fesselten; nichts aber war im Stande, seine geistige Thätigkeit zu hemmen oder seine Theilnahme an irgend etwas zu mindern, das zunächst die besonders von ihm bevorzugte Kunst betraf. Einen rührenden Beleg hierzu liefert sein Vermächtniß für den kölnischen Quartett-Musikverein, das er demselben durch eigenhändige Zuschrift wenige Wochen vor seinem Tode verehrte. Wenn wir in den Worten, womit dieses Vermächtniß abgefaßt ist, eine zarte Andeutung des Wunsches vermuthen, daß das Künstler-Vierblatt in seinen Bestrebungen zur Ehre der Vaterstadt nicht nachlassen möge: so dürfen wir hinwiederum auch die Erwartung aussprechen, die wackeren Tonkünstler werden bei der hohen Achtung, welche sie dem Verewigten stets gezollt, diese seine Andeutung zu würdigen wissen *).

Verkenius sah als ein wahrer christlicher Weiser mit Ruhe und klarem Geiste seiner Auflösung entgegen. Seinem letzten Willen gemäß sollte seine Beerdigung durchaus prunklos seyn, und er verfaßte selbst seinen einfachen, nur aus wenigen Zeilen bestehenden Todtenzettel, gleich dem, ihm geistesverwandten, ausgezeichneten Componisten und Capellmeister Ritter Ignaz von Seyfried, der, ein Jahr vor ihm geboren, einen Tag vor ihm in Wien starb. Nachdem er die heil. Sterbesakramente empfangen und mit seinem Beichtvater noch ein kurzes Gebet verrichtet hatte, hauchte er, bis zum letzten Augenblick im vollen Besitze des Bewußtseyns, seinen Geist aus, am 28. August 1841. „Er hinterläßt", so lautet sein Todtenzettel, „eine heißgeliebte Gattin (mit welcher er seit dem 2. Februar 1809 vermählt war), Tochter und Schwiegersohn."

Das Begräbniß fand am 31. August Statt und war, wie der Verewigte es angeordnet hatte, ganz einfach. Auf dem Gottesacker wurde der Sarg von Verehrern und Freunden des Hingeschiedenen und der Tonkunst empfangen und mit stiller Rührung der Erde übergeben.

Am 7. September feierte das hochwürdige Metropolitan-Domcapitel einen soleunen Trauergottesdienst für den Unvergeßlichen, wobei die Domcapelle Mozart's ewiges Requiem ausführte.

An den Musiklehrer Herrn Derckum, der in dem Verstorbenen einen vieljährigen väterlichen Freund und Gönner betrauert, war am Abend des Todestages von unbekannter Hand ein Grablied zur Composition eingesandt, jedoch, dem letzten Willen gemäß, nicht gesungen worden; es möge daher am Fuße des schlichten Denkmals eine Stelle finden, das dem ehrenwerthen Mitbürger und Menschen, dem kenntnißreichen und gewissenhaften Beam-

*) Die Inschrift, die dem sauber geschriebenen Musikhefte vorgesetzt ist, lautet so:

„Eilftes Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell von L. von Beethoven. Op. 95.

Dem hiesigen Quartett-Musikvereine, den Herren Hartmann, Derkum, Weber und B. Breuer, widme ich diese Partitur-Abschrift, so wie die hiebei liegenden drei Streich-Quartette Op. 44 von Mendelssohn, zum Andenken und zum geringen Ersatz für den Kunstgenuß, den seine Leistungen mir gewährt haben. Sollte dieser Verein durch den Abgang eines oder mehrer seiner Mitglieder nicht mehr fortbestehen, so sollen die übrig bleibenden für die getreue Aufbewahrung dieser Musikwerke Sorge tragen und dieselben dem wieder ergänzten Vereine zum Gebrauch übergeben; kommt ein solcher Verein aber innerhalb sechs Monaten nicht mehr zu Stande, so fallen diese Werke der Stadt-Bibliothek als Eigenthum anheim. Köln, am fünften August achtzehnhundert vierzig ein.

Verkenius."

ten und dem ausgezeichneten Kenner und Förderer der Tonkunst in diesen Zeilen zu setzen versucht wurde.

An Berkenius' Grabe.

Schlummer sanften Schlaf, Du Müder,
Draus kein Mißton mehr Dich schreckt.
Sink' der schwere Leib darnieder,
Daß ihn leicht die Erde deckt.
Doch, die Schwingen frei gehoben,
Schwebe froh der Geist nach oben:
Von des höchsten Richters Thron
Winkt ihm der Gerechten Lohn.

Immerdar hast Du im Leben
Treu gehegt die heil'ge Kunst;
Sey denn nun Dir ganz gegeben,
Unverschleiert, ihre Gunst!
In dem Reich des wahren Schönen
Lausch' beseligt reinsten Tönen!
Dort, ja, dort nur waltet sie,
Die urew'ge Harmonie!

Feuilleton.

Lesefrüchte.

(Fortschritte der Musik in Boston.) Die Aprilnummer des „North american review", welches in Boston erscheint, giebt eine Uebersicht der Fortschritte, welche Boston in den musikalischen Leistungen gemacht hat. Vor 30 Jahren, heißt es darin, habe die gesammte Musik zu Boston in einem halben Dutzend Instrumente des Theaterorchesters und in einigem kirchlichen Singsang mit Begleitung des Violoncello bestanden. Buckminster sey der erste gewesen, der in seiner Kirche einen bessern Geschmack eingeführt habe. Es bildete sich sodann die „Handel and Haydn society", welche alle Personen der Stadt und Nachbarschaft an sich zog, die im Stande waren, bei der Aufführung Händelscher Compositionen mitzuwirken. Bald folgten andere musikalische Vereine, besonders 1832 ein Verein junger Leute, welche unter der Direktion von L. Mason und G. J. Webb ihre Geschicklichkeit erlangten und ausübten. Diese waren die Vorläufer der musikalischen Akademie zu Boston. Im J. 1835 wurde das Odeon eröffnet und von da an veranstaltete man Concerte in jedem Winter, welche sich durch Mannigfaltigkeit auszeichneten. Dann bildete sich eine Classe von Musiklehrern und endlich wurde die Vocalmusik ein Theil des Elementarunterrichts in den öffentlichen Schulen, nach Woodbridge's systematischem Plane, der auch mehre deutsche Elementarwerke über diesen Gegenstand übersetzte. Es war 1838, als verordnet wurde, daß die Vocalmusik einen Theil des regelmäßigen Unterrichtssystems in den öffentlichen Schulen bilden solle. In demselben Jahre überreichte M. Elliot der Akademie eine Uebersetzung von Schillers „Lied von der Glocke" mit der Romberg'schen Partitur. Mr. Davis, welcher einen Bericht des Schulkomités von Boston verfaßte, drückte sich über dasselbe Thema folgendergestalt aus: „Wenn die Vocalmusik allgemein als ein Zweig des Schulunterrichts adoptirt würde, so könnte man mit Recht erwarten, daß wir spätestens in zwei Generationen in ein musikalisches Volk verwandelt seyn würden. Was in Bezug der Einführung der Vokalmusik in den öffentlichen Unterricht hauptsächlich in Anschlag kommt, ist dies, daß man eine mächtige Kraft in Bewegung setzt, welche in der Stille, aber zuletzt gewiß, eine ganze Gemeinde humanisiren, verfeinern und erheben muß. .... Die Musik ist die große Dienstmagd der Civilisation und sollte nicht länger als bloßer Anspaß der Reichen betrachtet werden..... Die Musik ist mit den höchsten Empfindungen verbunden, welche in des Menschen moralischer Natur begründet sind — mit der Liebe zu Gott, mit der Liebe zum Vaterlande, mit der Liebe zu den Freunden" u. s. w. Den unmusikalischen Yankees ist ein Bischen mehr musikalischer Sinn wohl zu wünschen; ihr praktischer Sinn, welcher die Musik hauptsächlich als Elementarbildungsmittel des Volks auffaßt, wird sie gewiß vor dem musikalischen Uebermaaß und Raffinement bewahren, dem das alte Europa verfallen ist; die musikalische Unmäßigkeit tödtet, man mag sagen, was man will, den Gedanken, den Sinn für die schwierigen Combinationen des Geistes, die Liebe zu den plastischen Künsten. Man sollte jetzt in Deutschland auf Vereine für die Beförderung der musikalischen Mäßigkeit bedacht seyn.

Kleine Zeitung.

Frankfurt am 28. September. Liszt gab abermals ein Concert hier, und zwar zum Besten unsrer Mozart-Stiftung. Der Reinertrag desselben belief sich auf etwas mehr denn 900 fl., und mit dieser Extra-Einnahme beläuft sich nun der Capitalfond jener Stiftung über 13,000 fl, so daß die Hoffnung rege wird, die Wohlthaten dieser Anstalt bald Mehren noch denn bloß Einem jedesmal zufließen lassen zu können.

Baden-Baden am 26. September. Unsere diesjährige Saison war auch in musikalischer Hinsicht eine der brillantesten, welche je wohl erlebt worden. Jede Woche zwei, drei Concerte von Notabilitäten in der Virtuosenwelt, Liszt, Ernst, Haumann, Carl Mayer, Pixis mit seiner Tochter Franeilla, Max Bohrer, Pyckheet, und welche andere. Viele kamen gar nicht zum Concertgeben. Einmal war der künstlerische Zusammenfluß so außerordentlich, daß Ernst die treffende Bemerkung machte, daß, wenn das Publikum ein Concert geben und die Künstler einladen würde, der Saal gewiß voll werde. Gute Einnahmen hat Keiner gemacht. Der Violoncellist Bohrer gab mit dem Violinist Haumann gemeinschaftlich ein Concert: es waren nicht 20 Billets verkauft, und um Zuhörer zu haben, mußten sie Eintrittskarten gratis austheilen. Ernst gab gar kein Concert. Eine ganz falsche Meinung auch liegt der künstlerischen Speculation auf Badegäste zum Grunde, und auf dem gesunden Gentleman darf nur die Bank oder der Ballsaal Rechnung machen. Auch Cherubini war hier. Bei seinem Alter ist der Schöpfer des „Grafen Armand" noch recht rüstig.

Berlin am 25. September. Unser Regierungs-Amtsblatt macht folgende Verordnung bekannt: „Es ist bemerkt worden: daß bei den zu milden Zwecken stattgefundenen Musik-Aufführungen in Kirchen zuweilen Stücke gewählt worden sind, welche sich ihrem Inhalte nach für den heiligen Ort nicht eignen. Des Königs Majestät haben deßhalb, auf den Antrag des K. Ministeriums der geistlichen rc. Angelegenheiten, mittelst Allerhöchster Kabinets-Ordre vom 31. Juli d. J zu bestimmen geruht, daß Jeder, welcher Kirchen zu musikalischen Zwecken benützen will, gehalten seyn soll, zuvor die Bescheinigung des betreffenden Pfarrers beizubringen, daß der Text der aufzuführenden Musikstücke nichts für die Kirche Anstößiges enthalte. Die Herren Ortspfarrer werden demnach angewiesen, sich darnach zu achten und dahin zu sehen, daß dieser allerhöchsten Bestimmung bei allen höheren und allerhöchsten Orts zu formirenden Anträgen auf Ueberlassung der Kirchen zu musikalischen Zwecken überall gleichmäßig genügt werde."

London am 24. September. Das Musikfest in Gloucester ist gänzlich gescheitert, obgleich die ersten musikalischen Notabilitäten daran Theil nahmen. Die Festordner mußten zu Deckung der Kosten jeder 100 Pfd. darauf zahlen. — Nachschrift der Redaktion. Das dritte Norddeutsche Musikfest in Hamburg hat keinen viel bessern Ausgang gehabt. Künstlerische Rivalitäten störten die nöthige Eintracht, und war die Einnahme auch 64,660 Mark Cour., so betrug die Ausgabe 79,070 M. C., und die Garanten hatten sonach nicht weniger als 14,409 Mark darauf zu legen.

Brüssel am 28. September. Der Wahlkampf der Singvereine hatte in die Augustinerkirche eine außerordentliche Menge gezogen. Nachdem man die Liedertafel von Aachen (sie zählte 42 Sänger) gehört hatte, war es schwer, noch ferner die Aufmerk-

samkeit der zahlreichen Zuhörer, welche diesen grossen Tempel anfüllten, zu fesseln. Indessen haben die Belgischen Gesellschaften diese furchtbare Konkurrenz ohne zu grossen Nachtheil bestanden. Dieser erste Versuch ist über alle Hoffnung gelungen. Den ersten Preis erhielt die Liedertafel von Aachen, der zweite Preis wurde der Gesellschaft von Brügge zu Theil, und der dritte Preis wurde unter den Gesellschaften von Alost und Termonde getheilt. Die Aachener Ztg. enthält folgendes Schreiben aus Brüssel vom 28. Sept.: Der Sieg der Aachener Liedertafel bei dem Gesangskampfe war nicht so leicht als man denkt, denn die Gesellschaften von Brügge, Termonde, so wie die Konkordia von Aachen und mehrere andere Vereine sangen sehr brav und drohten den Ausgang zweifelhaft zu machen. Allein schon das erste Quartett der Liedertafel, die Nacht von Girschner, entschied auf der Stelle unbedenklich für ihre Superiorität. Die rein intonirten und lang gehaltenen Accorde, die bald wie ein Strom den ganzen Saal füllten, bald gleichsam gehaucht im decrescendo erstarben, bezauberten das Publikum, welches nun nach einem gewaltigen Applaus dem zweiten Chore mit Sehnsucht entgegensah. War der erste Beifall schon entscheidend, so glich derjenige, welcher auf das „Deutsche Vaterland“ von Reichardt folgte, dem Ausbruche der heftigsten Freude und eines gränzenlosen Enthusiasmus, der nur von einem, mit unserem deutschen Stamme verwandten, Publikum gefühlt werden konnte. Es flogen Blumen auf uns herab, und unter rauschendem Jubel wurde anhaltend bis gerufen. Das Publikum beruhigte sich nicht eher, als bis Herr Costermans, der Präsident der hiesigen Societe Gretry, erklärte, daß die Liedertafel nach beendigtem Konkurse noch etwas singen werde. Der König, die Königin, die Herzogin von Kent und Mehrere vom Hofe waren gegenwärtig, und Niemand hat wohl mehr Zeichen des Beifalls gegeben, als die Königliche Familie

Miscelle.

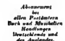
(Journal-Irrthümer betreff des Alters der Erfindung von Bogenclavieren.) Neuerdings machen einige Wiener, Leipziger, Hamburger, Berliner und andere Zeitungen gewaltigen Lärm über das Verdienst, das sich ein gewisser Instrumentenmacher kürzlich durch die Erfindung eines Bogenclaviers erworben habe. Mehrere Jahre dachte der Mann über die gefaßte Idee nach, 1840 fing er dann zu arbeiten an und 1841 schon stand das neue Wunderding da. So heißt es in den Blättern. Nehmen wir ihnen das nicht übel; ist doch bei aller Regsamkeit des Antheils, den die schöngeistige und selbst politische Journalistik auch an unserer Kunst nimmt, wirkliche Kenntniß und Erfahrenheit in musikalischen Angelegenheiten fast zur Seltenheit schon dort geworden; doch gestatten mögen sie uns, daran zu erinnern, daß Bogenclaviere, Bogenflügel, Gambenflügel, Claviergamben, Geigenclavicymbel, Nürnbergische Geigenwerke, Xänorphica's und wie die derartigen Instrumente alle heißen, die sämmtlich ihrem Wesen nach unter einander vollkommen gleich sind, bereits im siebenzehnten Jahrhunderte da waren, und nachgehends im 18. und 19. Jahrhunderte von einem Georg Gleichmann, Hohlfeld, Garbrecht, Chladni, Wufiansky, Mayer, Greiner, Kunz, Röllig u. A. vielfach gebaut und verbessert wurden. Sollten sie mir aber etwa nicht glauben wollen, so erlaube ich mir, die mir vorliegende gedruckte „Anzeige eines neu erfundenen Bogenclaviers von der Mannheimer Tonschule“, welche von Abt Vogler als „Mannheimer Capellmeister“ eigenhändig unterschrieben worden, hier wörtlich mitzutheilen. Sie lautet, wie folgt: „Herr Greiner ein tiefdenkender Instrumentenmacher in Wezlar hat ein Clavier mit Darmsaiten und Bogen verfertiget, selbiges im öffentlichen Concerte hören lassen, worauf vorzüglich Hr. Enslin die Voglerischen Trio mit größten Beifalle spielte. Beide sehr harmonirende Genies Hr. Enslin als Clavierspieler und Hr. Greiner als Instrumentenmacher sind zusammen nach Mannheim gereist, um das neue Instrument das Greinerische Bogenclavier unserem Meister vorzuzeigen, und hierüber sein Urtheil zu vernehmen, welches wir hier aus reinem Patriotismus unsern lieben Landsleuten mittheilen. Das Clavier ist das vollständigste Instrument, es besteht vor sich selbsten ohne irgend einem Beitritte eines anderen. Das Clavier hat die ganze Harmonie in seiner Gewalt, und bedarf keiner Begleitung. Ausgebreitete Tonfolgen, der vier Singstimmen bündigsten Saz, mehrerer mitstreitenden Parthien wesentlichste Karakteristik trägt es vor — gebiethet uneingeschränkt dem weitschichtigen Felde der Töne — es ist die Summe der musikalischen Combinationen. Alle diese Vortheile leiden, dieser Glanz wird verdunkelt: wenn man bedenkt, daß das Clavier keinen Ton anhalten — kein dauerhaftes Gesang — Döne — schmelzende Töne verbinden könne, daß sein Vortrag unabhängig von der Hand des Spielers gleich erlösche. Welch' unendlichen Vorzug gewinnt nicht die Geige? Welche sprechende Gewalt steckt nicht im Bogen. Dieses sanfte hin und her winden, die Gefühlvolle Drehungen ergreiffen das Herz, besiegen es, und wir sind nicht mehr mächtig, wenn ein einziger kräftiger Zug eines Tartini aus Padua, eines Benda aus Berlin, eines Fränzl aus Mannheim herzerhebend daher streicht. Mit neidigen Blicken verfolgten bisher die Clavierspieler die Geige. Ein allgemeines Bestreben, worin verschiedene übereinkamen, war dorthin gerichtet, um einen Bogen unter die Botmäßigkeit der Claviertasten zu bringen. Mehrere Versuche wurden angestellt, um ein Rad anzubringen, zu welcher Erfindung die rohe Leier schon hinlänglichen Stoff gab.

(Und in dieser Art geht die historische Beschreibung fort, bis endlich am Schluß die technische folgt.)

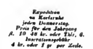
Die Länge dieses Instruments auf der einen Seite, wo es am längsten, ist: 5 Schuh und 2 Zoll; die Breite 1 Schuh 11 Zoll. Das Griffbrett, das auf der Seiten steht, und willkührlich hineingeschoben werden kann, beträgt 2 Schuh und 7 Zoll. Alles, was zu entbehren, wurde dem Raume zu gefallen abgeschnitten. Das Gestell kann davon abgeschraubt werden. Die Tritte zur Bewegung des Rades lassen sich in einem Augenblicke auf die Seite für jemand anderst legen, wenn der Spieler sich mit dem Treten nicht abgeben will. Auch die äußerst compendiöse, und niergends unbequeme Figur, gewinnt nach bisheriger Aufzeichnung ihrer Vorzüge, wie die Dauer der Stimmung. Die Einrichtung des Bogens ist so glücklich getroffen, daß mit ein wenig Colophonium er zum geschwinderen Ansprache der Darmsaiten sich schärfen läßt: was bisher bei dergleichen Instrumenten sehr mißlich zu stehen kam. Dieses Instrument, ob es schon vor sich selbsten beide Gattungen des Allegro und Adagio bestreitet, würde doch noch auf eine seltene Art sich auszeichnen, wenn verschiedene Tastaturen mit einander vereinigt wären, so, daß eine den natürlichen Flügel mit unentbehrlicher Octavin, die andere den Pantalonshammer, und die dritte nach gegenwärtiger Anlage aber zwei Bogen, dann noch den dritten Bogen für ein Pedal im 16 Fuß Tone erhielt. — Seine Hochfürstl. Durchl. Hr. Erbprinz von Darmstadt haben diesem Vorschlag zu Folge schon wirklich vom obigen Erfinder dieses neue Dreiclavier beordert, und es wird Epoche im Tonreiche machen, solches Clavier an einem Hofe zu benutzen, wo die beiderseitige gnädigste Herrschaften selbst die gründlichsten Aufführer im harmonischen Saale sind. Wir freuen uns mit dem glücklichsten Erfinder, hiedurch wieder in Deutschland bereichert zu sein, und wir freuen uns vermittels gegenwärtiger Bekanntmachung zur allgemeinen Aufnahme der Tonkunst im Vaterland, zur Vervollkommnung des harmonievollen Instruments und zum wahren sangbaren Geschmake etwas weniges beigetragen zu haben. Wir bitten unsre frohe Landsleute um die Unterstüzung eines so gemeinnüzigen Vorhabens, und rechnen getröst auf noch weit herrlichere Produkten, die im fruchtbaren Deutschlande noch zahlreich aufkeimen — erwachsen — zum hohen, unser Nachbaren weit schattbaren Baume — im lächelnden Obstgarten der Minerva erwachsen werden.

Mannheimer Tonschule.
Ab. Vogler, Capellmeister daselbst.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.
Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. **Nr. 42.** 21. October 1841.

Gleichschwebende Temperatur.

Nachdem die von Scheibler erfundene Stimmmethode Anwendung gefunden hat, mittelst derselben aber ein Instrument so gestimmt wird, daß jeder der zwölf innerhalb einer Octave liegenden Töne von seinem Nachbar rücksichtlich der Höhe oder Tiefe gerade um so viel entfernt ist als ein anderer, daß mithin die Intervalle von c zu cis oder des, von d zu es oder dis u. s. w. gleich groß sind, also der Umfang einer Octave durch zwölf unter sich völlig gleiche Intervalle erschöpft wird, so ist damit auch die Frage,

wie groß jedes solcher Intervalle sey?

interessanter geworden, als sie früherhin war, wo man bei dem Stimmen eines Instruments jene zwölf Intervalle (mittelst Temperirens der Quinten) nur approximativ unter einander abzugleichen vermochte.

Lange habe ich darüber nachgedacht, wie man die Größe eines solchen Intervalls berechnen könne, und mich darüber mit eigentlichen Mathematikern berathen, jedoch vergeblich. Es handelte sich nämlich darum, zwei Zahlen zu finden, welche sich in zwölfter Potenz zu einander verhalten wie 1 zu 2, oder aber die eilfte Wurzel von 1 und von 2 zu finden. Endlich indessen habe ich den Weg entdeckt, auf welchem man zu einer mathematisch gewissen Berechnung jenes Intervalls gelangt. Und da schon Sulzer (in der Allgemeinen Theorie der schönen Künste, pag. 760 und 761 unter dem Artikel Temperatur) sich dahin

> Hiezu (zu einer völlig gleichschwebenden Temperatur) würde erfordert, daß die Längen der Saiten, in Zahlen ausgedrückt, eine Reihe von zwölf Proportionalzahlen ausmachten. Mithin wären zwischen zwei Zahlen, die sich gegen einander verhielten wie 2 zu 1, eilf mittlere Proportionalzahlen zu bestimmen. Dieses ist nun weder durch Rechnen noch durch geometrische Constructionen möglich.

ausgesprochen, mithin die in Frage stehende Berechnung bestimmt für eine Unmöglichkeit erklärt hat, so werde ich eben gedachte meine Entdeckung um so mehr der Veröffentlichung werth halten dürfen.

Um nun dabei möglichst vielen Lesern dieser Blätter verständlich werden zu können, will ich vorab versuchen, aus der Akustik und Canonik das dazu Erforderliche, — was so häufig nicht richtig begriffen wird und doch so leicht zu begreifen ist — auszuheben und kurz und klar vorzulegen.

Von zwei Saiten, welche aus gleicher Materie gemacht, gleich dick und gleich angespannt, jedoch von ungleicher Länge sind, giebt die längere einen tieferen Ton als die kürzere; mithin giebt ein Theil einer Saite einen höheren Ton als die ganze Saite. Es steht fest, daß die Hälfte einer Saite die höhere Octave, daß zwei Drittheile derselben die Oberquinte und daß drei Viertheile derselben die Oberquarte von demjenigen Tone geben, welchen die ganze Saite giebt. Beträgt z. B. die Länge der Saite, welche den Ton F giebt, 60 Zoll, so giebt die Hälfte derselben, von 30 Zoll Länge, die Octave f, zwei Drittheile derselben, von 40 Zoll Länge, geben die Quinte c und drei Viertheile derselben, von 45 Zoll Länge, geben die Quarte b. Und wenn man dergleichen Theilung einer Saite fortsetzt, so erscheinen dieselben Resultate bis ins Unendliche, so daß z. B. wenn man hinwiederum von der Saite, welche in einer Länge von 40 Zollen den Ton c gab, ein Drittheil abnimmt und die übrigen zwei Drittheile in einer Länge von 26⅔ Zollen erklingen läßt, man g, die Oberquinte von c, erhält u. s. w. Darum ist es Gebrauch geworden, das Verhältniß, in welchem zwei verschiedene Töne rücksichtlich ihrer Höhe und Tiefe zu einander stehen, nach demjenigen Verhältnisse zu bezeichnen, in welchem die zwei Saiten, von welchen man solche zwei Töne erhält, rücksichtlich ihrer Länge zu einander stehen. Die obere Octave, sagt man, verhält sich zu ihrem Grundtone, wie 1 zu 2, weil, wenn man die Saite, welche den Grundton giebt, in zwei gleiche Theile theilt, einer dieser beiden Theile den Ton der oberen Octave giebt; die Oberquinte, sagt man, verhält sich zu ihrem Grundtone, wie 2 zu 3, weil, wenn man die Saite, welche den Grundton giebt, in drei gleiche Theile theilt, zwei dieser Theile den Ton der Oberquinte geben. Also, würde man sagen, c verhält sich zu F wie 2 zu 3, g verhält sich zu c wie 2 zu 3, d̄ verhält sich zu g wie 2 zu 3 u. s. w. Will man nun das Verhältniß finden, in welchem ein durch ein solches mehrfaches Zertheilen einer Saite erhaltener Ton zu dem Tone, wovon man anfangs ausgegangen ist, stehe; will man z. B. herausbringen, in welchem Verhältnisse der durch drei Ober-

quinten von F ab gefundene Ton d̄ sich zu solchem F oder wie sich die Länge der Saite d̄ zu der Länge der Saite F verhalte, so schreibe man das Verhältniß von 2 zu 3 welches man, um von F nach d̄ zu gelangen, bei einer dreimaligen Theilung der Saite F angewandt hat, drei Male in der Form von Bruchzahlen, wie $^2/_3$ $^2/_3$ $^2/_3$, neben einander und multiplicire von diesen Bruchzahlen die Nenner unter sich und die Zähler unter sich. Man erhält dadurch die Bruchzahl $^8/_{27}$ und damit das Resultat, daß, wenn die Saite F in 27 gleiche Theile abgetheilt würde, acht dieser Theile den Ton d̄ geben würden, daß also d̄ sich zu F verhalte wie 8 zu 27. Um nun mittelst der Anwendung des Verhältnisses von 2 zu 3, welche bei fortgesetzter Theilung der Saitenlänge nothwendig nur zu Tönen in höheren Octaven führt, auch diejenigen Töne finden zu können, welche von demjenigen Tone, von welchem man anfangs ausgegangen ist, um nicht mehr als um eine Octave entfernt sind, dient es zur Erleichterung der Rechnung, daß man die zuletzt gefundene Quinte sofort auf deren untere Octave zurück führt. Hat die Saite F eine Länge von 60 Zollen, so ist die Saite c 40 Zoll lang; weil nun die nächste Quinte von c ab g, also ein Ton seyn würde, welcher von F um mehr als eine Octave entfernt liegt, so verdoppelt man die Länge der Saite c von 40 Zollen, wodurch man die untere Octave dieses Tones also, bei einer Saitenlänge von 80 Zollen, den Ton C erhält. Zwei Drittheile dieser 80 Zoll aber oder $53^1/_3$ Zoll geben den Ton G und ist dann die Saite G gerade doppelt so lang als die Saite g, welche, wie ich sie eben von c ab fand, $26^2/_3$ Zoll lang seyn mußte.

Auf dem Wege, wo man durch Theilung einer Saite nach dem Verhältnisse von 2 zu 3 Quinten auffand, gelangte man aber niemals zu einem Tone, welcher zu dem Tone, wovon man ausgegangen war, in dem Verhältnisse der ersten, der zweiten oder dritten u. s. w. Octave stand *); vielmehr ergab es sich, daß, wenn man, von F ausgehend, auf dem eben bezeichneten Wege die Töne c, G, d, A, e, H, Fis, cis, Gis, dis, Ais und zuletzt eis gefunden hatte, dieses eis sich zu F verhielt wie 262144 zu 531441. Dieses Verhältniß aber war für Tasten-Instrumente, auf welchen dieselbe Saite, welche den Ton eis giebt, auch den Ton f geben muß, unbrauchbar, da in $^{262144}/_{531441}$ der Zähler nicht die Hälfte des Nenners beträgt, f aber sich zu F verhält wie 1 zu 2, mithin der gefundene Ton eis höher war als f, da seine Saite nicht völlig halb so lang war als die Saite des Tones F. Es ergab sich hieraus, daß in $^2/_3$ der Nenner zu groß oder der Zähler zu klein sey, um mittelst Anwendung dieses Verhältnisses bei wiederholter Theilung einer Saite die reine Octave desjenigen Tones zu finden, welchen die Saite in ihrer ursprünglichen ganzen Länge gegeben hatte. Dieserhalb hat es sich denn um Auffindung eines anderen Zahlenverhältnisses als des von 2 zu 3, mittelst dessen Anwendung bei zwölfmaliger Theilung einer Saite man von dem Tone, welchen die ganze Saite gegeben, zu dessen reiner Octave gelange, gehandelt. Bei durchgängiger Anwendung eines solchen Zahlenverhältnisses würden natürlich alle Quinten, welche man berechnete, gleich groß seyn und eben daher würde jeder der in dem Raume einer Octave begriffenen zwölf Töne sich in Beziehung auf Höhe und Tiefe zu seinem nächsten Nachbar verhalten müssen wie der andere, das Intervall von c zu cis oder des würde eben so groß ausfallen wie das von cis oder des zu d, wie das von d zu dis u. s. w. In Beziehung auf die Entdeckung eines solchen Zahlenverhältnisses, dessen beide Glieder jedes mit sich selbst eilf Male multiplicirt zwei Zahlen liefern müßten, welche sich zu einander verhielten wie 2 zu 1, habe ich oben die in Frage stehende Aufgabe dahin gestellt, daß es sich darum handle, die eilfte Wurzel der Zahlen 2 und 1 aufzufinden, um darnach auch in Zahlen das Verhältniß berechnen zu können, in welches bei Anwendung der Scheiblerschen Stimm-Methode oder bei durchaus gleichschwebender Temperatur sämmtliche innerhalb einer Octave liegenden zwölf Töne zu einander zu stehen kommen.

Ich habe diese Aufgabe auf folgendem Wege gelöset.

Bekanntlich ist man bei der Feststellung der in unserer diatonischen Leiter vorkommenden Intervalle, welche den Umfang einer Octave genau erschöpfen sollten, von einer und zwar arithmetischen Theilung der Intervalle ausgegangen, wobei das Intervall der reinen Quarte von 3 zu 4 und das der reinen Quinte von 2 zu 3 unangetastet bleiben sollte. Die Quinte von c, also g, sagte man, verhält sich zu ihrem Grundtone wie 2 zu 3 oder, was dasselbe ist, wie 4 zu 6. Zwischen 4 und 6 steht in der arithmetischen Reihe die Zahl 5; also theilt sich das Verhältniß von 2 zu 3 oder von 4 zu 6 in die zwei kleineren Verhältnisse von 4 zu 5 und von 5 zu 6; also, sagt man, ist die Größe der beiden in der Quinte von c zu g begriffenen Terzen ce und eg gefunden, e verhält sich zu c wie 4 zu 5 und g verhält sich zu e wie 5 zu 6. Alsdann zerlegte man wiederum die große Terz ce nach demselben Princip. Zwischen 4 und 5 oder zwischen 8 und 10 stand die Zahl 9 in der Mitte. Man nahm daher an, daß d zu c (ein sehr großer ganzer Ton) sich verhalte wie 8 zu 9, e aber zu d (ein s. g. kleiner ganzer Ton) wie 9 zu 10. Uebrigens war man bei einer Fortsetzung dieses Verfahrens genöthigt anzunehmen, daß sich e zu f und f zu e verhalte wie 15 zu 16. Von dieser älteren Berechnung ausgehend und selbige fortführend theilte ich wieder die beiden Verhältnisse von 8 zu 9 oder

*) Bekanntlich hat man sich häufig darüber abgemartert, daß man mittelst Theilung der Saite nach dem Verhältnisse von $^2/_3$ so wenig als nach dem Verhältnisse von $^3/_4$ eine reine Octave zu einem schon gefundenen Tone erhalte oder daß sich so wenig in zwölf Quinten als in zwölf Quarten ein reiner Zirkel aufstellen lasse; A. Kretschmer, in seinen „Ideen zu einer Theorie der Musik" hat sogar darin, daß mittelst der Theilung der Saite nach dem Verhältnisse von $^3/_4$ man immer neue Töne und neue Verhältnisse erhalte, eine wunderbare Einrichtung der Natur finden wollen. Der Schein des Wunderbaren verschwindet aber sofort, wenn man bedenkt, daß die Zahlen 2 und 3 so wie die Zahlen 3 und 4 in ihren höheren Potenzen unmöglich in das Verhältniß von 1 zu 2 oder zu 4 oder zu 8 u. s. w. zu stehen kommen können, daß mithin ein reiner Tonzirkel sich so wenig durch das Intervall der Quinte oder aber der Quarte ausmessen lasse, als der mathematische Zirkel durch das Maaß des Quadrats.

von 16 zu 18 und von 9 zu 10 oder von 18 zu 20 und erhielt damit folgende Reihe:

c zu H, cis zu c, d zu cis, dis zu d, e zu dis.
$^{15}/_{16}$ $^{16}/_{17}$ $^{17}/_{18}$ $^{18}/_{19}$ $^{19}/_{20}$

In dieser Reihe von Verhältnissen (welche zusammen genau das Intervall einer reinen Quarte ausfüllen, wie man sofort findet, wenn man alle gleichen Nenner und Zähler gegen einander wegstreicht, wo dann nur $^{15}/_{20}$, welches mit $^{3}/_{4}$ gleich ist, übrig bleibt) steht $^{17}/_{18}$ in der Mitte und daraus ließ sich vermuthen, daß das Verhältniß von 17 zu 18 dem richtigen Durchschnittsverhältnisse sehr nahe stehen werde. Ich nahm also an, daß alle in dem Umfange einer Octave vorkommenden zwölf s. g. halben Töne ein gleiches Intervall von $^{17}/_{18}$ bildeten, und berechnete nun, ob und in wie weit von solchen zwölf Intervallen der Umfang einer Octave genau ausgefüllt werde. Ich suchte daher die zwölfte Potenz von 17 und von 18, d. h. ich multiplicirte 17 eilf Male mit sich selbst. Dadurch erhielt ich die beiden Zahlen

$$\frac{582622237229761}{1156831381426176}.$$

Wäre $^{17}/_{18}$ das richtige Durchschnittsverhältniß gewesen, so hätte ich zwei Zahlen erhalten müssen, welche sich zu einander verhielten wie 1 zu 2, von welcher der Zähler gerade halb so groß wäre als der Nenner. Die Hälfte des gefundenen Nenners aber beträgt nur

578415690713088;

mithin ist der Zähler um den Betrag von

4206546516673

zu groß ausgefallen: mithin ergiebt sich, daß 17 als Verhältnißzahl zu 18 zu groß sey. Es fragt sich also, wie viel von 17 als einer Wurzelzahl abgezogen werden müsse, wenn deren zwölfte Potenz einen Ueberschuß von

$$\frac{4206546516673}{1156831381426176}$$

gegen den aufzusuchenden richtigen Zähler, also gegen die Hälfte des Nenners, geliefert hat. Nun aber ist dieser Ueberschuß offenbar ein Theil des ganzen Betrages der zwölften Potenz von 17; mithin ist, so wie der ganze Betrag aus der ganzen Wurzel 17, auch dieser Theil aus einem Theile der Wurzel 17 entsprungen. Es fragt sich daher, wie viel derjenige Theil der Wurzelzahl 17 ausmache, aus welchem jener Ueberschuß entstanden ist. Da dieser Ueberschuß eine Größe zwölfter Potenz ist, so muß dessen eilfte Wurzel gesucht werden, welche man hier, wo die synthetische Construction vorliegt, analysirend leicht finden kann. Der ganze Zähler ist nämlich dadurch entstanden, daß man die ganze Wurzel 17 eilf Male mit 17 multiplicirt hat; also ist auch der überschießende Theil des Zählers dadurch entstanden, daß man einen Theil der Wurzel 17 eilf Male mit 17 multiplicirt hat. Daher muß man jenen Ueberschuß eilf Male mit 17 dividiren, um dessen eilfte Wurzel zu finden. Dieses geschieht am leichtesten dadurch, daß von solchem Ueberschusse, also von

$$\frac{4206546516673}{1156831381426176}$$

der Nenner eilf Male mit 17 multiplicirt wird. Dadurch erhält man

$$\frac{4206546516673}{39646805149653743911974801408}$$

als die eilfte Wurzel jenes Ueberschusses. Wenn man diese Wurzel des Ueberschusses von der ganzen Wurzel 17 abzieht, so muß der dann von 17 bleibende Rest diejenige aufgesuchte Größe seyn, welche zu 18 in dem Verhältnisse steht, daß sie, eilf Male mit sich selbst multiplicirt, genau die Hälfte der Größe ausmacht, welche man findet, wenn man 18 eilf Male mit sich selbst multiplicirt.

Zieht man nur die oben gefundene Wurzel des mehr erwähnten Ueberschusses von 17 ab, so bleiben

$$16\frac{39646805149653739705428284735}{39646805149653743911974801408},$$

also eine Größe, deren Verhältniß zu 18, in ganzen Zahlen ausgedrückt, gleich ist dem Verhältnisse von

$$\frac{673995687544113642297025107263}{713642492693767390415546425344}.$$

Und dieses Verhältniß muß, wenn (wie ich mich überzeugt halte) vorstehende meine Argumentation richtig ist, nothwendig auch eben dasjenige seyn, in welchem bei vollkommen gleichschwebender Temperatur jeder der in einer Octave begriffenen s. g. halben Töne zu seinem nächsten Nachbar steht.

Die Größe der hiernach temperirten Quinte findet man (weil z. B. in der Quinte c g das Verhältniß von c zu cis sich bei d, dis, e, f, fis und g, also sechs Male, wiederholt), wenn man jede der beiden zuletzt angegebenen Verhältnißzahlen sechs Male mit sich selbst multiplicirt. Indessen ist die richtig temperirte Quinte viel leichter auf einem anderen Wege zu finden. Es ist schon oben bemerkt worden, daß wenn man von F ab durch 12 reine Quinten eis gefunden habe, dieses eis sich zu F verhalte wie 262144 zu 531441, daß also dieses eis höher sey als die reine Octave f, indem die Saite f gerade halb so lang seyn müsse als die Seite F, 262144 aber nicht die volle Hälfte von 531441 ausmache. Bekanntlich hat man den Unterschied zwischen 262144 und der vollen Hälfte von 531441 oder den Unterschied zwischen 531441 und dem doppelten Betrage von 262144 (also 524288) das ditonische Komma genannt und gelehrt, man müsse solches ditonische Komma auf zwölf Quinten vertheilen. Nirgends aber habe ich bislang auseinander gesetzt gefunden, wie solche Vertheilung zu bewerkstelligen und somit das Verhältniß der richtig temperirten Quinte zu ihrem Grundton zu ermitteln sey. Und doch läuft das Ganze auf ein ganz einfaches Rechenexempel hinaus. Das Verhältniß von 2 zu 3 ist für die temperirte Quinte zu weit; die 2 müßte größer oder die 3 kleiner gemacht werden, um das Verhältniß zu verengen. Will ich die 3, so viel nöthig, verkleinern, so muß ich eine Zahl suchen, welche unter denselben Bedingnissen, unter welchen man durch 3 die Zahl 531441 gefunden hat, vielmehr die Zahl 524288, als das Doppelte der durch 2 gefundenen Zahl 262144, liefert. Ich habe zu diesem Zwecke nur 524288 mit 3 zu multipliciren und das Product mit 531441 zu dividiren. Ich erhalte dadurch $2^{169994}/_{177147}$ statt der 3 als Ver-

hältnißzahl zu 2. Das somit gefundene Verhältniß ist also, in ganzen Zahlen ausgedrückt, 354294 zu 524288 oder 177147 zu 262144. Die richtig temperirte Quinte ist also $^{177147}/_{262144}$.

Wie ich nun somit eine Berechnung geliefert zu haben glaube, welche man früher für unmöglich gehalten hat, so ersuche ich jeden Sachkundigen, welcher solche meine Berechnung für irrig hält, die Fehler, welche er darin zu finden glaubt, vor dem Publikum aufzudecken, indem es mir nicht um Aufrechthaltung einer etwa irrigen Meinung, sondern um Förderung der Wahrheit zu thun ist.

Instrumentenmacher aber will ich darauf aufmerksam machen, daß nach obigen meinen Berechnungen das Verhältniß des s. g. halben Tones dem Verhältnisse von 17 zu 18 sehr nahe, nur um ein sehr Geringes größer ist und zwischen $^{673}/_{713}$ und $^{674}/_{713}$ schwebt.

Celle im October 1841. C. Wöltje, Dr.

Kritik.

Leipzig bei Breitkopf und Härtel: Die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit. Von Adolph Bernhard Marx. 1841. XIII und 170 Seiten in 8. Pr. 1 Rthlr. oder 1 fl. 45 kr. rhein.

(Mehr als bloße Kritik.)

(Schluß.)

„Die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit" betitelt oder überschreibt der Herr Professor A. B. Marx dieses sein Buch. Jeder Verständige erwartet darnach eine auf historischem Grunde ausgeführte Darstellung des Verhältnisses, in welches der Geist unsrer Zeit sich zu der unverrückt auf ihrem Standpunkte gebliebenen Kunst im Allgemeinen sich gesetzt hat; erwartet — ein Hindurcharbeiten durch den Geist der Geschichte bis auf den Höhepunkt unsers moralischen, intellectuellen und politischen Heute, und dann den Beweis, wie die Kunst sich schlechterdings nicht loszutrennen vermag von diesem Geiste und wie daher ihre Lehre von Heute auch eine ganz andere seyn muß, denn sie gestern war und seyn durfte. Allein von alle Dem, von irgend einer dahinführenden Betrachtung und Forschung findet sich in dem Buche auch nicht eine einzige, nicht die geringste Spur. Nichts ist das ganze Buch als eine in 18 Hauptabschnitten mehr oder weniger heftig geführte Polemik gegen jedwede bis dahin von einem Andern als von dem Verfasser ausgegangene Ton- und Compositionslehre, insbesondere gegen die Harmonielehre des tüchtigen Bibliographen und musikalischen Antiquars Dehn in Berlin, und eine von wahrlich so viel eigenliebigem Lobsalm überfließende Selbstbeurtheilung des vor einem Jahre ungefähr von dem Verfasser herausgegebenen Compositionslehrbuchs, daß die Wirkung der Lektüre nicht selten an jenen komischen Eindruck gränzt, welchen unwillkührlich der bis zur Carrikatur stolz aufgeblasene Held des Lustspiels auf den Hörer und Zuschauer hervorbringt. Man muß, um das zu begreifen, ja um nur den Glauben gewinnen zu können, wie ein Mann, dem — wie gesagt — die öffentliche Meinung gern noch ein Recht des Anspruchs auf Bildung und auch auf manche recht wackere Kenntnisse und Erfahrungen zugesteht, zu solchen Leidenschaftlichkeiten und offenbaren Unlauterkeiten sich hinreißen lassen mochte, die näheren Umstände kennen. In den Jahren 1837 und 1838 gab Hr. Professor A. B. Marx in Berlin eine in zwei Bänden verfaßte „Compositionslehre" heraus, und gleich darauf 1839 eine „allgemeine Musiklehre". Es läßt sich nicht läugnen, daß ersteres Buch durch manche Vorzüge sich auszeichnet und namentlich durch ein Hereinziehen ästhetischer Anschauung in die Darstellung des eigentlichen Lehrgegenstandes; doch ob es nicht an eben so vielen und vielleicht noch größeren Mängeln auch leidet, mag der Befähigte, und wer es kennt, beurtheilen. Ich für mein Theil rechne vornehmlich dahin eine kaum jemals dagewesene Undeutlichkeit und Unbestimmtheit, die eines Theils ihren Grund in einer beispiellosen Zersplitterung der einzelnen Lehrgegenstände, andern Theils auch in einer vornehm thuenden schriftstellerischen Schwatzhaftigkeit, wenn nicht mehr noch in einer ungenügenden Bewältigung des vorgesetzten großen Stoffs haben dürfte. Wer das Buch liest und noch Wenig oder Nichts von der Kunst der Composition versteht, wird Hrn. Marx vielleicht für einen gar gelehrten und gründlichen Musiker halten; wer aber kein Neuling mehr in dem Gebiete ist, merkt dem Dinge bald die Vornehmheit eines bloßen Dilettantismus an, und ist er Nichts als Musiker, aber dieser, so bleibt seiner Bewunderung schwerlich mehr übrig als blos der Gelehrte, der nebenbei auch über Musik zu schreiben weiß, doch sofort auch verschwindet, wenn dem Musiker eine andere Bildung und geistige Kraft noch gestattet, die bange Leere hinter der prunkvollen Gardine pausbackiger Rhetorik zu erschauen. Nichts desto weniger übersah die Kritik, an deren Repräsentanten Hr. Marx (was ich aus eigner Erfahrung weiß) mit allerhand Captationibus benevolentiae persönlich sich gewendet hatte, bereitwilligst diese Fehler und hob insbesondere nur jene Vorzüge des Buchs bei ihren Anzeigen desselben hervor. Man weiß, was es heißt, sich für den Besten der Zeit, für den Schöpfer einer neuen Lehrweise halten! — Auch Hrn. Marx genügt alle diese und solche Nachsicht nicht. Unbedingt über alle Vorgänge gestellt und als ein wahres Meteor ausgeschrieen, das des Verfassers allmächtige Hand von dem musikalischen Himmel in die verstockte Erdenwelt geschleudert, hatten das Buch blos ein paar befreundete Dilettanten, und die Musiker von Verstand jenes Lob vorsichtig genug immer nur bedingungsweise noch ausgesprochen. Sollte dem Glauben die Wirklichkeit, der trügerischen Einbildung Wahrheit, und dem geliebten Kinde, auf welchem so wohlgefällig lächelnd des Vaters Auge ruhte, die ganze „wohlverdiente" Pflege gegeben werden, so blieb nothwendig noch übrig also, dem Urtheile Jener, durch welches Mittel auch, den möglichst vollsten Schein von Integrität zu verleihen, und die leisen Zweifel Dieser sofort unter dem Donner eines gelehrt thuenden rhetorischen Kartätschenfeuers zu ersticken: Hr. Marx bleibt nicht dabei stehen, daß er die Anzeige, welche die Ver-

lagshandlung von dem Erscheinen des Buchs erläßt, mit einer langen und breiten Rede über die Vortrefflichkeit seiner Lehrmethode begleitet, sondern eine gleiche Epistel, unter dem allgemeinen Titel „Ueber Compositionslehre", wird zu gleicher Zeit an mehrere Zeitungen mit der „inständigsten Bitte um recht baldige Aufnahme" auch gesandt, und endlich außerdem auch noch anonym oder pseudonym des abhängigen Freundes wie die eigene publicistische Feder in gleichem Sinne und zu gleichem Zwecke in Bewegung gesetzt. Die Journale groß und klein, in Ost und Süd, Nord und West, strotzen von Lobreden auf das große Werk des Hrn. Marx, und die Elogen-Fabriken in Berlin, Königsberg und Riga rasten Tag und Nacht nicht von ihrer unbelohnten Arbeit. Demungeachtet will in Berlin selbst der Glaube noch nicht recht wach werden. Die dortigen „Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik", welche bekanntlich unter ministeriellem Einflusse stehen und daher mehr denn jedes andere öffentliche Organ auch einen Einfluß auf die wissenschaftlichen Staatsgestaltungen wieder üben, halten ihre Spalten zu gut für dergl. kritische Figaronaden, wollen eine Beurtheilung des Buchs nur von einem wirklich Sachverständigen und Unpartheiischen aufnehmen, und nicht allein, daß demgemäß das eingesendete Exemplar wieder zurückgegeben wird, sondern — — und was noch mehr ist — — nicht Herrn Prof. Marx's „Lehrbuch der musikalischen Composition", sondern Dehn's im vergangenen Jahre erschienene „Harmonielehre" hat das Glück, auf Anordnung des Ministeriums in den Schulen eingeführt zu werden. Es gehört wenig dramatisches Spiel der Fantasie dazu, die Situationen sich zu denken, welche diese Thatsache unter den betreffenden Partheien hervorruft, und hat auf der glücklichen Seite die Freude keine Ursache, weiter Erhebens von dem Vorfalle zu machen, so meint auf der andern die zu schwer beleidigte Eitelkeit, nichts Besseres thun können, als auf irgend eine geschickte Weise der „Welt" zu sagen, daß das von dem Königl. Preuß. Ministerium in den Schulen eingeführte Dehnsche Lehrbuch der musikalischen Harmonie nicht allein für den Stand des Unterrichts von heute gar nicht mehr paßt, sondern abgesehen von diesem didaktischen und speciell pädagogischen Zwecke dasselbe Nichts auch enthält als lauter Unrichtigkeiten, das Ministerium also unbedingt den gethanen Fehlgriff nur dadurch wieder gut machen kann, daß es dieses Dehnsche Lehrbuch für ein pures Zeichen und Produkt der beispiellosesten Geistlosigkeit und Unwissenheit erklärt, aus den Schulen wieder verdammt und dafür des Hrn. Prof. und Universitätsmusikdirektors Doctors Adolph Bernhard Marx bei Breitkopf und Härtel in Leipzig nunmehr in der zweiten Ausgabe schon erschienene, von aller Welt als unübertrefflich anerkannte „Lehrbuch der musikalischen Composition" als einzigen Canon dieser Kunst sanktionirt.

Dieser und kein anderer ist der Inhalt und Zweck vorliegenden Buchs, dem wir auf jeder Blattseite, ja in jeder Zeile, bei jedem Worte unverkennbar begegnen. Ob das K. Pr. Ministerium der Unterrichtsangelegenheiten sich ein solches Compliment in Hinsicht auf die Ein- und Vorsicht, welche es bei Genehmigung von Schulbüchern anwendet, ungerügt so öffentlich und geradezu ins Gesicht von einem seiner Diener, und wenn auch unter einer noch so scheinbar klug gewählten Maske wissenschaftlicher Kritik, und ob direkt oder indirekt, machen lassen will und mag, ist nicht meine, nicht unsre Sache; aber fragen wird Jeder, wie der Verfasser zu einem Titel wie gewählt kommt, wenn in Wahrheit das Buch Nichts weiter ist, denn eine verdammend kritische Beleuchtung der Dehn'schen Harmonielehre zum Vortheile eigener ähnlicher Schriften? — Ich nicht, der Hr. Verf. selbst mag's sagen. Nach Vorwort S. I „wünscht er ja keiner seiner Schriften so angelegentlichst die weiteste Verbreitung und Erwägung" als dieser! Hätte Hr. Prof. Marx sein Buch als das, was es ist, als eine bloße Kritik des mehrerwähnten Werks von Dehn und (nebenbei) einiger anderer Harmonielehren angekündigt, in welcher er abermals die Nothwendigkeit des Compositionsunterrichts nach seinem Lehrbuche zugleich nachgewiesen, — nicht allein daß sich schwerlich alsdann ein Verleger dazu gefunden, und, bei kleinerem Umfange auch, jede ehrenwerthe Zeitungs-Redaktion dieselbe von sich abgewiesen haben würde, sondern er durfte sich in solchem Falle auch der geringsten Aufmerksamkeit auf Seiten des Publikums gewiß halten. So aber, bei gewähltem Titel, läßt er einen Gegenstand in dem Buche besprochen vermuthen, dessen Interesse für jeden gebildeten Musiker und Musikfreund ihm wohl bekannt ist, und wenn nun auch falsch, präsentirt sich jedes Buch doch zunächst nur durch seinen Titel, und mittelst dessen anziehenden Sinnes oder Klanges einmal in die Hand des Lesers gerathen, schadet es nicht, wenn man gleich auf der ersten Seite auch den Betrug verspürt, zum mindesten wird geblättert weiter in der Schrift, und ob nun gekauft oder dem Buchhändler wieder zurückgegeben, es schadet nicht, der Hauptzweck ist erreicht, daß die Leute wissen, was sie wissen sollten. Doch was ist dies denn, das die Leute wissen sollen? — Ich habe es oben und bisher nur im Allgemeinen angedeutet, gehe ich noch etwas specieller auf den Inhalt des Buchs ein.

„Keineswegs" — sagt Hr. Marx auf Seite IV der Vorrede (nachdem er vorher, seiner hundertfältigen beweisbaren und oben schon angedeuteten Machinationen der Art ungeachtet, mit wahrlich höchst anziehender Naivität jedes Wohlgefallen „an Streit und Tadel in so weit sogar von sich abgewiesen, daß er eben deshalb auf keinerlei ältere und neuere Angriffe [weil sie doch nur „Verläumdungen" sind] zu antworten sich vorgenommen, und mit freundlicher Wohlgefälligkeit verkündet hat, daß ja Er nicht allein es sei *), welcher den Stillstand angeklagt und den Fortschritt gefordert, sondern ein G.

*) Hr. Marx sagt wörtlich: „Nicht Ich bin es ja, der allein oder zuerst" ꝛc. — wahrscheinlich wollte er sagen: „Nicht Ich allein bin es ja" ꝛc.

Weber, A. Reicha, H. Nägeli, Riepel, Logier, Andre, Beethoven, Hoffmann, Bettina von Arnim, Heinse, Seidel, Drieberg, Reichardt, Kirnberger, Rochlitz, Stein, Wendt, Hotho, Hand *) u. A. ein Gleiches schon gethan, in andern Bereichen auch ein Schadow, Schmidt, Diesterweg, Beneke, Pestalozzi u. A. denselben bereits vollendet hätten, und Er sich daher der Zustimmung eines Becker, Decker, Krüger, J. Meyerbeer, Miltitz, Masevius etc. längst erfreuen dürfe) — — „Keineswegs“ — sagt er dort — ist es eine *persönliche* Sache, die ich hier führe; am wenigsten bestimmen mich persönliche Beweggründe (s. oben gegebene Geschichte), und wenn ich gleichwohl für diesmal meinen Widerspruch der Form nach überwiegend gegen einen, den jüngsten Redner der alten Schule gerichtet, der ja schon als solcher zunächst die Aufmerksamkeit auf sich zog, so wird der Kenner unserer Literatur diese Form wohl motivirt finden“ etc. etc. Bewundern wir die dialektische Gewandtheit des Hrn. Verfassers, einen Schein der Wahrheit seinem Wollen und seinen Verheißungen zu geben, der aber alsbald zur vollen Lüge sich gestaltet. Was nämlich bringt in specie Hr. *Marx* in dem Buche, das „seine Sache“ *nicht* als eine „*persönliche*“ erscheinen ließe? — Nach einer *Einleitung* von 6 Seiten, deren *Hauptthema*, was selbst bei der flüchtigsten Lektüre sonnenhell in die Augen springt, in den Anfangs- und Schlußworten enthalten ist, welche also lauten und für sich schon mein Eingangs ausgesprochenes moralisches Urtheil zur Genüge begründen könnten: „Wer seinen Beruf echt lieb hat, wer sich treu und innig dem, was Gott in ihn gelegt und durch ihn wirken will, hingiebt: der kann nimmer rasten vor dem Ende, kann sich nicht beschwichtigen oder einschläfern lassen von dem Bewußtseyn und der Anerkennung, er habe schon mehr oder weniger gewirkt. Er muß ferner wirken, muß sorgen und thätig seyn für seine Aufgabe, so lange es für ihn Tag ist; weder Glück noch Rath, weder träumerische Sicherheit noch kleinmüthige Furcht wird ihn davon abzuwenden vermögen. *Diese Gesinnung* bewegt jetzt mich in Bezug *auf die von mir (hört!) neugestaltete Lehre von der musikalischen Composition* (!!).“ [Unzweifelhaft muß die Meinung, Gott habe ihn zu einem großen besondern Werkzeug, zu einem musikalischen Messias auserwählt, bereits zur fixen Idee bei Hrn. *Marx* geworden seyn.] „Man wird (demnach) meine Beschwerde, ja die mit *vollem Ernst* hier ausgesprochene und im Folgenden zu beweisende Behauptung gewiß überlegungswerth finden: *daß die bisherige Compositionslehre* [nämlich bis auf Marx's Lehrbuch derselben] *gar nicht geeignet ist, ihre Bestimmung zu erfüllen*“ *) — nach einer Einleitung *dieses* Thema's, mit *solchem* Anfang und *diesem* Ende läßt der Verf. in dem ersten Capitel sich aus über „Bestimmung und Wichtigkeit der Compositionslehre“; untersucht dann im zweiten den „nöthigen Umfang der Compositionslehre“; im dritten die „nächsten Folgen der Mangelhaftigkeit in der Lehre“; sagt im vierten genauer, was eigentlich „Gegenstand dieser Lehre“ ist; im fünften, welche Eigenschaften ein Componist und Compositionslehrer (nach seiner Ansicht) besitzen muß; kommt vom sechsten bis neunten dann darauf zu sprechen, wie solchen Bedingungen, als hier angegeben, in den alten Lehrweisen und Lehrbüchern schlechterdings nicht genügt worden sey, am allerwenigsten aber (zehntes Capitel) in *Dehn's* „Accordensystem“, das sich frühern Lehrern anschließe; und fordert vom zwölften Capitel an daher auf, von solchen Systemen füglich „Abschied zu nehmen“, weil solche Systeme gar zu viele „Nachwehen“ (13. C.) bringen, da sie keine „praktische Grundlage“ (14. C.), sondern nur lauter „praktische Fehlgriffe“ (15. C.) etc. haben. Von diesem gesammten Inhalte nun aber sind einmal sämmtliche *erste fünf* Capitel nichts Anders, als eine von dem phrasenreichsten Egoismus oder dem egoistischesten Phrasenreichthum strotzende Erweiterung, Ausdehnung und Umstellung der Einleitung, womit Hr. *Marx* sein Compositionslehrbuch schon eröffnete. Was wir in dieser lesen, lesen wir auch dort, nur noch häufiger und mit klareren Worten die Versicherung, daß *sein* Weg der einzig richtige sey, kein gebildeter Mensch, sey er Künstler oder wer er wolle, den Unterricht in der Compositionslehre entbehren könne, und wenn dies früher eingesehen worden, man nicht habe erleben müssen, daß sogar ein *Hegel* zu bekennen hatte, er verstehe von Musik nur das Allgemeine; daß aller solcher Unterricht aber mit Nutzen nur nach *seinem* Lehrbuche ertheilt werden könne, da „man nach den frühern“,

*) Die Aufführung *dieses* Namens hier bringt einen ganz eigenen Zug des Charakters unsers Hrn. Vfs. wieder in Erinnerung. Hofrath *Hand* in Jena gab den ersten Theil einer Aesthetik der Tonkunst heraus; Hr. Prof. *Marx* in Berlin schrieb darüber eine weitläufige Recension in die ehemals Hallischen jetzt Deutschen Jahrbücher, worin Hr. *Hand* geradezu als zur Abfassung eines solchen Buchs unfähig und das Buch selbst nach Wesen und Form als ein sehr unvollkommenes, verfehltes, unglückliches Produkt erklärt wird, und in vorliegendem Buche nun können wir mit klaren Worten lesen, wie Hr. *Marx* für das, was er damals gethan, Hrn. Hand förmlich gewissermaßen um Verzeihung bittet, ihn seiner Hochachtung und seiner *unbedingten Zustimmung* versichert, doch dafür auch meint auf Gegenfreundschaft und Beistand in seinem Gefechte rechnen zu dürfen. Kein gewöhnliches, aber um desto merkwürdigeres Mittel, Hülfstruppen zu erwerben, und jedenfalls ein deutliches Zeichen von der anstaunenswerthesten Gewandtheit, je nach Umständen und Bedürfniß Herz und Kopf, Ansichten und Gesinnungen, Glauben und Ueberzeugung, oder was sonst dem Ehrenmanne pflegt heilig zu seyn, ändern und drehen zu können.

*) Fort also, ihr Studirenden und Lehrer der musikalischen Composition! — fort mit eurem Albrechtsberger, Weber, Türk, Kirnberger, Schütz, André oder welches andere Lehrbuch ihr bisher hattet, und fortan nur die Compositionslehre des Hrn. Professors, Doctors und akademischen Musikdirektors A. B. *Marx* in Berlin auf euren Studirtischen! Fortan wage Niemand mehr zu sagen, daß er die Compositionskunst verstehe, wenn nicht nach diesem Buche oder unter dieses musikalischen Messias eigener gottgeweiheter und von Gott geheiligter Leitung er sie studirt! — Doch risum teneatis auch; denkt nicht, daß es ein Süß oder Schmul, der dort steht in der Bude, und heiser schon von Erfüllung seines Berufs dennoch unaufhörlich schreit: kauft! kauft! — Waare, wie nie noch ward gesehen, pures Gold, schauen's, eben gebracht vom Markt zu Eden selber! sondern ein Nathan, vor dem sich beugen muß die Welt, und dem selbst Salomon und Jacob nicht mehr hinwerfen ihr Scholm Lerchem, wollen sie haben wieder zum Gruß geneigtest ein Scholm.

sey es von Weber oder wem, „wohl einen Canon, eine Fuge, aber keine Sinfonie, kein Quartett, kein Lied oder dergl. schreiben lernen könne, Fugen und Canons aber hinter der Zeit liegen“ ꝛc. (Man sehe S. 18 u. a.) Was weitee er giebt, sind Nichts als Persönlichkeiten, die für den Unbekannten sichere Beweise betreff meines oben erzählten Histörchens enthaltea, z. B. S. 13: „Was auch der Staat an Schulen, Instituten, Kirchen für Musik aufwende! Alles ist eine unsichere Ausgabe, die eben so leicht fruchtlos bleiben oder verderblich wirkea, als gut thun kann, so lange nicht die erste Bedingung, eine tüchtige Vorbildung der Lehrenden und Leitenden, erfüllt wird“ ꝛc. — ein an sich gewiß unantastbarer Satz, aber gleich darnach (von S. 19 an) wird Dehns Harmonielehre, welche in den Preuß. Schulen vom Staate eingeführt, als die allerschlechteste von allen bisherigen dargestellt und ihm selbst sogar alle „tüchtige Vorbildung“ abgesprochen ꝛc. S. 33: „Aber dasselbe Tonstück (eine eben von Hrn. Marr nicht kunstwissenschaftlich, sondern blos dialektisch lächerlich gemachte, bewitzelte Kirnbergersche Fuge) ist in „Albrechtsbergers Lehrbuch“, dann wieder, vor wenig Jahren (1835), in der „zur Beförderung des höhern Studiums der Musik“ herausgegebenen „Auswahl vorzüglicher Meisterwerke in gebundener Schreibart“ nebst manchem ähnlichen Produkte von der musikalischen Sektion der Berliner Akademie der Künste den Jüngern der Tonkunst als Muster vorgelegt worden, zum sprechenden Beweise (hört!), daß diesen Lehrern an der sogenannten grammatischen Richtigkeit, an der äußern, weit ausgesponnenen Form der Fuge und an dem Kunststücke, daß die erste Hälfte des Tonstückes in der zweiten verkehrt wird, Alles, an der Melodie, an wahrhaft künstlerischem Gehalt aber Nichts gelegen war. Ja sie haben offenbar nicht einmal erwogen, daß die Kirnbergersche Arbeit auch als Fuge nicht wohlgeführt ist.“ So wörtlich S. 34. Die Kgl. Pr. Akademie und das Kgl. Pr. Ministerium mögea sich beeilen, Hrn. Prof. Marr an die Spitze ihrer musikalischen Sektionen zu bringea, damit ihnen nicht ähnliche Unfälle wieder begegnen! — Da haben sie's! müssen sie es sich nun gefallen lassen, als Leute ohne Geschmack, ohne höhere Kunstbildung, ja — es fehlt nicht Viel — als wahre Dummköpfe in der Welt zu gelten. Von Capitel sechs an wird dann dem eigentlichen Gegner, Hrn. Dehn, näher an den Leib gerückt, und daher, weil Dehn's in den Schulen eingeführtes Buch blos eine Harmonielehre ist, „die Erörterung (s. S. 60) auch blos auf die Harmonielehre beschränkt“. Zuerst soll nachgewiesen werden, daß Harmonie- und Generalbaßlehre noch lange nicht ausreicht, ein Componist zu werden oder volle musikalische Bildung zu erlangen, und als Gewährsleute gelten dabei Göthe (!) und Bettina (!!). Indessen hätte der Hr. Prof. Marr sich in dieser Beziehung gar nicht so sehr zu ereifern brauchen: kein Mensch der Welt wird ihm darin widersprechen. Freilich war, Etwas der Arlber Welt zu beweisen, auch gar nicht sein Hauptzweck, sondern, wenn er immer wieder dabei auf seine und Dehns Werke zurückkommt, so liegt als seine eigentlichste Absicht klar am Tage der Schluß: weil — alle Welt höre es — bloße Harmonie- oder Generalbaßlehre für sich noch keine Componisten bilden und volle musikalische Bildung schaffen kann, Dehn's Buch aber eine solche bloße Harmonielehre ist, so ist es, Staat! der du volle Bildung deiner Kinder willst, deine Pflicht, sofort dieses Buch aus den Schulen zu entfernen und dafür einzig meine Compositions- und Musiklehre, wie meine zukünftige Musikwissenschaft in denselben als canonisches Lehrbuch einzuführen, um so mehr aber, als Dehn sogar nicht einmal einen richtigen Begriff von der Tonkunst überhaupt hat (s. von S. 65 an, wo von der „Tendenz der alten Lehre“ gehandelt wird) u. s. w. In Wahrheit possierlich sind hier manche Stellen zu lesen, z. B. S. 72: „Gewiß ist, daß es eine Unwissenheit im Willen giebt, die sich rein dünkt. In dieser Schuld sind die Lehrer, die vor jedem ihnen kommenden Fingerzeig die Augen schließen.“ Verschließen wir also unsere Augen vor den Lehren und Weisungen des Hrn. M. nicht, sonst sind wir im Willen schon unwissend, und wie viel mehr dann noch in der That. S. 75: „Es wäre möglich, daß man alle Regeln der bisherigen Lehrbücher befolgte und dabei dennoch widrige Verbindungen, ja musikalischen Unsinn zu Wege brächte“. Das 10. und alle folgenden Capitel endlich haben es ausschließlich polemisch mit Hrn. Dehn zu thun, gehen also eigentlich weniger mich hier an, der ich nue die Frage noch aufzuwerfen habe, ob nach allen diesen speciellen Anführungen mein erst ausgesprochenes summarisches Urtheil über das Buch ein gerechtes oder ungerechtes war? — Wo nue irgend welcher innigere Zusammenhang mit dem im Titel Versprochenen und im Buche selbst Geleisteten? — Wo nicht auf jedem Laute, in jeder Zeile das Gepräge, der klarste und untrüglichste Beweis, daß es dem Verf. bei Abfassung dieses Buchs um Nichts zu thun war, als der beispiellos eitlen Laune zu genügen, vor der Welt als musikalischer Messias des 19. Jahrhunderts zu erscheinen? — Hat sie hundert und wieder hundert Mal andere einfältige Dinge schon geglaubt, so wird sie auch Dies glauben. Ward keine List doch dazu vergessen, und dem bengelhaften Tölpel von Publikum auf seiner schwächsten Seite, der der Neugierde, beizukommen gesucht! — Eine Comödie, Donquixotterie, wie sie ähnlicher Art wohl noch niemals in der Literatur gespielt wurde! —

Allerdings steht die „alte Musiklehre im Streite mit unsrer Zeit“, und hätte Hr. M. wirklich dies näher in seinem Buche dargethan, so hätte er zum mindesten einen interessanten Gegenstand behandelt, statt daß er so Nichts bringt als einmal die ekelhafteste Verliebtheit in sein eignes Ego und dann eine schonungslose, von gleich ekelhafter Intoleranz zeugende, unanständige Kritik der Dehnschen Harmonielehre; allein nicht blos die Lehre der Compositionskunst auch betrifft jener Streit, sondern die Lehre der Musik überhaupt, und nicht etwa auch die Musik, sondern ausschließlich ihre Lehre. Die Zeit ist eine andere geworden, und wird mit Allem, was in ihr ist, von Tag zu Tag eine andere; so muß auch Alles, was der Zeit angehört, anders werden, und Nichts gehört dieser

mehr an als die Kunst der Musik, denn diese ist ein ausschließliches Eigenthum der Menschheit, und hier in unserm Sinne ist die Zeit — der Mensch. Alles ist weiter, größer, umfassender, geistig tiefer und lebendiger geworden, so muß auch die Lehre der Tonkunst sich mehr und mehr lossagen von einem bloßen trocknen Regelzwange, muß lebendiger, lebenvoller, umfassender werden. Das habe — um mit Hrn. M. zu reden — auch ich schon hundert und wieder hundert Male gesagt. Aber hebt das die Regel selbst schon als solche und als unnothwendig auf? — Nein! unsre Kunst bleibt deshalb immer ewig dieselbe, denn sie ist eine schöne Kunst, und das Schöne ist in sich selbst unveränderlich, wie der Mensch, der — mag er sich ändern nach Außen und Innen zehnfach in einer Stunde — in seinem eigentlichsten Wesen doch nur seyn soll ein Abbild der Gottheit. Sagen wir, daß die alte Musiklehre dem Bedürfniß und Verlangen unsrer Zeit nicht mehr genügt, so können wir von der Form eine Aenderung verlangen, nicht von dem Geiste. In allen Unterricht hat die Zeit mehr lebensvollen Inhalt gebracht, und so muß sie es auch in den musikalischen Unterricht, der übrigens nicht blos die Kunst der Composition in sich schließt, und die Sache an sich eben so wenig ändert, als die andere Methode eine ältere Sprache. Es soll aber auch hier blos der Compositions-Unterricht in's Auge gefaßt werden: wo der Beweis, daß Hr. Marr im Wesen mehr gethan hat denn alle seine Vorgänger? — Er selbst meint, weil er nun auch ein völliges System der Lehre von der Melodie aufgestellt habe: wer möchte die Mähr glauben? — ich nicht und so lange nicht, bis Jemand erscheint, der da beweist, daß von Gott ihm jedes Talent und jede Kraft melodischer Erfindung versagt worden sey, und er dennoch nach Marr's Lehrbuch der Composition gelernt habe, eine nur einigermaßen gute Melodie zu bilden und zu bearbeiten; und in diesem Glauben unerschütterlich stark, bin ich meines Theils kühn genug zu behaupten, daß mit allem Kram außer gründlicher contrapunktischer Kenntnisse und Fertigkeiten (im weitesten Sinne das Wort hier gebraucht) es beim Compositionsunterrichte in specie Nichts, ein eitel Unterfangen ist. Die harmonische Handhabung der Töne und Alles, was sie nach Außen beweglich macht, kann gelehrt und gelernt werden, das Andere und Weitere aber — erflehe und erwarte ein Jeder von dort Oben, und um des Himmels willen selbst nicht von Hrn. Prof. Marr in Berlin, so gewiß derselbe sich für einen vollkommen bevollmächtigten Gesandten von daher hält. Die Kunst ist kein Handwerk, und unsere Kunst zumal die allerunkörperlichste. Selbst führt der Verf. Göthe's Worte an: „Wenn ihr's nicht fühlt" ꝛc. — versteht er sie so wenig? — Unser contrapunktischer Canon übrigens wird so lange unantastbar derselbe bleiben, welcher er seit dem Wiederaufblühen der Wissenschaften und Künste schon war, so lange sein Stoff selber kein anderer wird; bemühen wir uns daher nur, diesen Canon auf möglichst faßliche und die deutlichste Weise darzustellen, seiner Lehre geistbelebte Form zu geben, und wir haben den Forderungen der Zeit genügt, da Weiteres sie „aus Vernunftgründen" nicht erwarten kann. Noch sah mein Auge keine brechenswerthe Frucht auf dem Stamme grünen, den Hr. Prof., Doctor und Universitätsmusikdirektor A. B. Marx in Berlin gepflanzt, und er selbst blieb mit der That immer noch weit hinter dem Worte zurück. Warten wir dieses ab, und sprechen wir uns dann weiter; warten wir das Oratorium „Moses" ab, und hören, ob der Mann, der Melodie zu erfinden lehren können will, selbst auch eine Melodie erfinden kann. Vater Isaak war ein kluger Mann, — er nahm das Kleid, das gutes Erbe ihm hatte gebracht, und bürstete, striegelte und bügelte das Tuch, daß purpurn die Wolle erglänzte. Schaut, schaut, rief Vater Isaak, ein neues Kleid, ein wunderherrlich Kleid, ein unübertrefflich Kleid, und die Kindlein alle riefen's lustig ihm nach, sich spiegelnd in dem hellen Glanz. Doch als Salomon kam, und wollte, stolz des köstlichen Fundes, das Gewand werfen um seine Schultern, und als er heraustrat an das Licht der Sonne, siehe — da war es doch nur eben ein alter Rock. Soll ich sagen, wie mir jetzt die ganze Geschichte nachgerade vorkommt? — gleich jener Marktschreierei von den berühmten Wunderpillen. Satis! —

Schilling.

Feuilleton.

Ave Maria.

Beim Grafen Wahlen war Soirée musicale. Ein Beethovensches Quartett eröffnete dieselbe. Frei und kühn schritten die Gedanken des Allegro bis an die äußersten Gränzen der Möglichkeit, und nur des Meisters gigantische Riesenkraft vermochte sie vor dem Schwindeln und Taumeln am jähen Abhange zu bewahren. Wie ein Caturnel rollte es wild dahin. Seinen Ursprung bezeichnete Vernichtung, in seiner Nähe wohnt der Friede und die Schlaffheit nicht, im donnernden Falle giebt er sein eigenes Grab in dem folgenden Adagio. Das klingt so süß elegisch, als wenn ein weicher Ton hineinirrte in den wonnigen Frühling. Es wird Einem so lyrisch-weich zu Muthe, bis die Seele in dem feurigen Scherzo aus dem schließenden Presto con fuoco wieder aufjubelt und sich freut, daß ihre Nerven noch stark genug sind, eine ganze Seligkeit zu tragen. So fühlte Elise, die Tochter des Grafen, während der Tonstücke; sie hatte geweint vor Wehmuth bei dem weichen Adagio, und vor Freude bei dem Allegro, Scherzo und Presto, daß ein Menschenherz dergleichen Harmonien zu schaffen vermag. Nach des Vaters Willen, und weil sie schon drei Parthien der Hauptstadt ausgeschlagen, sollte sie den schwedischen Kammerherrn Klingström, einen Mann von 20,000 fl. Renten, heirathen, aber — an demselben Tage noch den Schleier nehmen; abstoßend und kalt aber gegen Jeden, der nicht ihre Ideen theilte und in ihre süßen Schwärmereien einzugehen vermochte, erschien ihr, zu nicht geringer Freude einer Frau von Steinberg, deren Sohn Elise schon Monate lang umflattert hatte, der Erwählte fast hassenswürdig. Klingström fühlte die Kälte, obschon er sie durch seine Alltäglichkeit nicht zu mindern wußte, und unterhielt sich desto mehr mit Eugenien, der Tochter einer Frau von Montauban, welche die Fähigkeit ihres Kindes, Männerherzen mit Leichtigkeit zu erobern, kannte und daher sich über die Aufmerksamkeit nicht wenig freute, doch auch besorgt war über das Festhalten und Behaupten des eroberten Reichs. Beethovens „Adelaide" folgte.

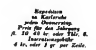
(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. **Nr. 43.** 28. October 1841.

Kritik.

Carlsruhe bei Creuzbauer u. Nöldeke: Ouverture für Flöte, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotten (nicht blos te?), 2 Trompeten und Pauken, 2 Violinen, 2 Violen, Violoncelle und Contrabaß, komponirt und Deutschlands Musik-Vereinen freundlich gewidmet von Dr. F. S. Gaßner, Großh. Bad. Hofmusikdirector, Herausgeber der Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten. Op. 10. Pr. 3 fl. 30 kr. *).

Es ist dies das erste Werk, das uns aus der neugegründeten Officin der Herren Verleger zu Gesicht kommt, und wäre der innere Gehalt desselben seiner äußeren Ausstattung auch nur einigermaßen entsprechend, — wir könnten nicht anders, als die neue Verlagsanstalt mit dem größten Vertrauen begrüßen; aber so — — wahrlich es ist Schade um das herrliche Papier und den splendiden, prachtvollen Druck! und um des guten Rufs der Anstalt willen möchten wir fast wünschen, die Composition komme in nur sehr wenige verständige Hände, und wir sagen dies, damit dieselbe durch den wahrscheinlich und hoffentlich nicht sehr glänzenden Erfolg dieser (wenigstens uns bekannten) ersten ihrer größern Auflagen sich nicht von anderen größeren Unternehmungen abschrecken lassen möchte. „Hoffentlich" — war unser Ausdruck, weil bei aller als gemein herrschend zugegebenen Oberflächlichkeit und Seichtheit es wahrlich doch gar zu wenig Vertrauen in den Geschmack und die Bildung des musikalischen Publikums setzen hieße, wollte man auch nur einen Augenblick an eine lebendigere Theilnahme für diese Ouverture glauben, welche, gehaltlos an und für sich und im höchsten Grade, auch hinsichtlich der Form sogar nicht im Entferntesten den Ansprüchen genügt, die selbst die größte Nachsicht an ein solches Werk zu stellen noch immer die Pflicht hat. Man zeige und nenne uns auch nur eine einzige Stelle, einen einzigen Gedanken, ja nur eine einzige formelle Einkleidung und Wendung, welche nicht unter jenen Fadheiten und Trivialitäten noch stände, die jetzt aus der Musikanten-, Landcantoren- und Stadtzinkenisten-Welt des vorigen Jahrhunderts nur in Anecdoten und andern Späßen noch in die heutige musikalische Gegenwart herüberragen, und wir wollen gern Unrecht haben, aber trauen der verständigen Einsicht bei aller Nachsicht und leichten Zufriedenstellung nicht zu, daß sie auch nur eine solche Stelle zum Beweise des Gegentheils hervorfände. Die erste Violine führt das Wort; nach einem Andante C in C-dur, worin Horn, Oboe, Violine und Cello fast Takt vor Takt sich ablösen in einem sog. Solo, und das nur 40 Takte lang ist, aber Rhythmen aller Art aneinanderkettet und von Kenntniß und Talent in Satzbildung und der rhythmisch-rhetorischen Ordnung in derselben auch nicht eine Spur hat, tritt der Hauptsatz Allegro 6/8 C-dur ein:

Dies der Hauptgedanke, um den sich die Rede drehen soll, der sich statt solcher aber in seinen verschiedenen Wendungen wenigstens ein paar Dutzend Mal wiederholt, auch vom Contrabaß einmal aufgenommen wird, und wo er erscheint — den andern Instrumenten Nichts übrig läßt als: bum, bum, bum, bumbumbum, bumbumbum, bum, bum, bum, wie weiland die Kirchweih-Geiger, wenn sie einen „Deutschen" spielten und Bassettchen und Fagottchen und Horn das „Secondiren" dazu zu extemporiren hatten, oder — Pausen. Das ist Tondichtung, Composition! — Freilich hat der Verf. das Werk Musik-Vereinen gewidmet, und es läßt sich daraus schließen, daß er bei der Abfassung besonders an Dilettanten dachte; allein das heißt wenig zu deren Bildung beitragen! — Und solche Compositionen treten mit einem Gewande in die Welt,

---

*) Unterzeichnete Redaktion erhielt obige Recension mit folgendem Schreiben von ihrem verehrten Hrn. Verf. zugesandt: „Sie haben mir die Ouverture zur Kritik zugeschickt, und ich muß also meine Ansicht darüber aussprechen. Lieber wäre mir freilich gewesen, Sie hätten dies Geschäft einem andern Mitarbeiter übertragen. Anfangs machte mir die Durchsicht allerdings vielen Spaß, dann aber auch Aerger — so Etwas druckt man! — und als es endlich zum Schreiben kommen sollte, viele Verlegenheit. Ich weiß nun nicht, ob ich Ihren Wünschen entsprochen habe; aber die Wahrheit geht mir über Alles, und Sie haben es sich selbst zuzuschreiben, wenn Sie eine Anzeige erhalten, welche Sie vielleicht nicht gern abdrucken lassen" rc. rc. und sie theilt dasselbe mit, nicht allein um letztere Vermuthung zu bestätigen, sondern um dabei auch an ihre in den Statuten vorgeschriebene Stellung zu erinnern, wornach bloßer persönlicher Antheil an besprochenen Personen oder Gegenständen ihr (der Red.) noch keineswegs das Recht giebt, eingesandten Beiträgen die Aufnahme zu versagen rc. Anm. d. Red.

daß wahrlich die Ausgaben vieler unsrer ersten Meisterwerke lumpig dagegen erscheinen! — Man sehe nur den reich verzierten Umschlag: ein gothisches Ornament hält links Beethovens, oben Mozarts, rechts Haydn's Bild, und in der Mitte von allen dreien steht: „Ouverture von Dr. F. S. Gaßner"! — — Die im Titel angekündigten zwei Violen lassen auf zwei verschiedene Parte schließen, aber es ist nur eine Violenstimme da, und die bloße Besetzung hat doch wohl nicht im Titel vorgeschrieben werden sollen? — Aufrichtig gestanden that es uns wehe, nichts Besseres, so wenig Kopf und Herz unter dem schönen Außenkleide zu finden; aber dies zu gestehen auch, gebot uns das Gefühl für Recht, Wahrheit und Pflicht. Wer unter den Verständigen und Unbetheiligten mit gutem Gewissen ein anderes Urtheil zu fällen vermag, der soll es thun, wir — können nicht anders.

Meyer.

Mannheim bei Heckel: Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von J. C. Louis Wolf. Preisgekrönt und herausgegeben von den Vereinen Heidelberg, Mannheim und Speyer. Preis 2 Rthlr. oder 3 fl. 36 kr. rhein.

So weit mir die Erfolge der Preisconcurse bekannt geworden sind, welche seit einer Reihe von Jahren zuerst der Mannheimer und dann im Bunde die im Titel genannten drei Musikvereine fast jährlich zu eröffnen pflegen, scheint mir dieses Trio als der glücklichste und glänzendste unter denselben hervorzuragen. Es ist in der That ein nach Form und Inhalt tüchtiges Musikstück, in welchem sich eben so viel seelenvolles Leben offenbart als es in seinem Ganzen wie in seinen einzelnen Theilen festhält an einer Wahrheit der Form, unter deren Bedingung allein nur irgend eine in sich abgeschlossene künstlerische Idee zur sinnlichen Darstellung zu gelangen vermag. Auch bleibt der Neuheit seiner Schöpfung ungeachtet sein ganzes Wesen entfernt von den Extravagationen, womit die musikalische Jetztzeit bei allem obwaltenden bessern, edlern Wollen ihre künstlerischen Gebilde immer noch und meist zu umgeben pflegt, und haftet es gleichwohl nicht an einem etwaigen alten oder veralteten Schlendrian, so durchdringt allen Reichthum der Figuren und allen Glanz des freien Tonspiels doch ein Etwas, welches eben so unmittelbar als unwillkührlich uns auf einen ächten und in sich selbst immer ewig wahren Kunstgehalt zurückführt. Das ganze Musikstück besteht aus vier Hauptsätzen, in denen unverkennbar und bei aller Selbstständigkeit, welcher jeder einzelne für sich zu bewahren scheint, ein innerer Zusammenhang herrscht, der schwer sie und ohne Nachtheil für die Gesammtdarstellung trennen und auch nur als getrennt denken läßt. Der erste, ein Allegro agitato in D-moll 6/8-Takt, athmet kräftiges, männliches, muthig aufstrebendes Leben in jedem Takte fast. — Die hie und da kühn hervortretenden Modulationen sind immer noch weit entfernt von irgend welcher Verzerrung, und die Vermittlung in chromatischen Durchgängen weiß mit glücklichem Takte jede Härte des Eindrucks zu vermeiden. Es fühlt sich hie und da ein Bangen und eine Verlegenheit des Componisten um das Weiterkommen heraus (wie namentlich auf Seite 5 der Clavierstimme bei dem gezerrten Uebergange nach D-dur), doch begegnet ihm stets noch und wenn auch zur höchsten, doch immer noch rechten Zeit ein glücklicher Ausweg. Den zweiten Satz, ein Scherzo in derselben Tonart nur mit verwechseltem Rhythmus in 3/4-Takt, möchte ich das freundliche Behagen nennen, das jenes männlich ernste, kräftige Leben in den Augenblicken umgiebt, wo dem kühnen Erstreben großer Zwecke die Ruhe folgt. Es ist nämlich nicht das Springen, Kosen, Hüpfen und Schäkern, wodurch gewöhnlich unsere Componisten den Scherz in Tönen meinen darthun zu müssen, sondern ein wohlgefälliges Bewegen, ein in Ruhe vollbrachtes leichtes Hinwegsetzen über alle Anfechtungen des Lebens. Ganz richtig stehen daher hier auch die Uebergänge nicht so schroff nebeneinander, obschon fast dieselben Harmonienschritte vorwaltend beibehalten wurden, denn im ersten Satze. Vortrefflich ist in dieser Beziehung wie in seiner ganzen Haltung das Trio des Scherzo gelungen. Der dritte Satz, ein Andante A-dur (Dominante der Haupttonart) 6/8-Takt, ist das jenem Behagen unwillkührlich folgende ruhige Hingeben an einen, das Gemüth zart bewegenden Gedanken, den Violoncell und Violine zuerst vortragen, nachher, um gleichsam des längern Schweigens in dieser gemüthlichen Ruhe willen, aber alle drei Instrumente auch in einigen Variationen noch länger festhalten, bis der kühne, alle Elemente aufrührende Ausgang der letztern (vierten) dieser Variationen an den ersten Grundcharakter wieder zurückerinnert, und nun im Finale (Vivace D-moll 2/4) auch den ganzen Kampf wieder eröffnet, in welchem das männlich ernste Bestreben aufzugehen hat. Das bringt kleine Schwierigkeiten hie und da hervor, welche einigermaßen geübte Spieler aber leicht überwinden, so wie der ganze Satz dieses Trio nach dieser seiner äußersten Seite hin ein wohldurchdachter und gelungener genannt werden muß. Aufs Innigste greifen überall — wie es in einem solchen Tonstücke seyn soll — die drei Instrumente in einander; zu gleichem Zwecke verbunden nimmt jedes auch den wesentlichsten Antheil an der Darstellung, und doch tritt keines dabei aus dem Kreise seiner eigendsten Subjektivität und Individualität heraus. Möchten wir hie und da auch dem einen oder andern ein noch stärkeres Festhalten und Offenbaren seiner Natur wünschen: dergleichen Mängel, welche die Uebung und Erfahrung erst verwischen können, verschwinden unter dem Gelingen des Ganzen, das sich nach dieser seiner äußern Seite hin an C. M. v. Weber und Hummel anzuschließen scheint. Aufrichtig gestanden habe ich lange kein Tonstück der Art aus der Presse hervorgehen sehen, dem ich mit so vielem Wohlgefallen hätte zuhören und das mit mehr Theilnahme ich nachgehends hätte noch näher prüfen mögen. Das Neue ist nicht erzielt durch Zusammenraffen unklarer Einfälle, sondern durch logisches Durcharbeiten einer selbstgefaßten Idee, und glücken die Conjunktionen dann auch nicht immer, so sind die endlichen Schlüsse immer doch richtige, und das — ist bei einem jungen Tonsetzer schon sehr Viel, läßt die freudigsten Hoffnungen auf sein Talent und seine, offenbar durch die beste

Erziehung gewonnene Kunstbildung setzen. An dem, was in solcher Hinsicht Hr. Wolf hier an den Tag gelegt hat, festgehalten, muß ihm das schönste Prognosticon für die Zukunft gestellt werden. Daran, daß der Verleger die Violin- und Violoncellstimmen mit etwas größeren, in die Augen fallenderen Noten drucken ließ, that er sehr wohl: leider nimmt man von der Seite gar zu wenig Rücksicht oft auf die weitere Entfernung des Geigenspielers von seinem Pulte. Schilling.

Leipzig bei Breitkopf und Härtel: Zwölf Präludien im gebundenen Styl, für die volle Orgel, das Pianoforte oder Physharmonica, componirt und seinem Freunde J. Windsor Esqr. rc. zugeeignet von Carl Czerny. Op. 627. Pr. 1 Rthlr. oder 1 fl. 45 kr. rhein.

Solche Compositionen von dem Manne des Tags, dem vieljährigen Clavier-Fantasie-, Potpourri- und Variationen-Meister müssen überraschen. Vielleicht daß selbst einem Carl Czerny der Boden, auf welchem heute die Clavierkunst ihre Früchte zu ziehen pflegt, doch ein wenig gar zu locker zu werden scheint, und daß, zu einem der ersten Tagespflanzer in derselben geworden und bange vor möglicher Versenkung, er nun aus lauter Vorsicht oder zur Sicherheit und im Bewußtseyn gesunderen, besseren Stammes einen Sprung rückwärts macht, sollte er auch etwas weit und daher unbeholfen ausfallen. Die 12 Sätzchen sind gut und zu ihrem Zwecke sehr zu empfehlen, ja besser als von manchem Organisten von Ruf vollbracht; doch merkt man ihnen an, daß es dem Verfasser nicht mehr so leicht wird, auf diesem Felde denn auf jenem der Tagsclavierspielerei sich zu bewegen. Es ist sein sechshundert und sieben und zwanzigstes Werk, und zwischen diesem und rückwärts seinem ersten Dutzend liegt ein ganzes Heer von Variationen, Fantasieu, Potpourris rc. Die Macht der Gewohnheit ist groß. Ehren wir es, daß dem Willen noch die That zu folgen vermochte, und daß unter der Gewalt des Contrastes die Kraft zu seiner Ausführung nicht erlosch.

Braunschweig bei Spehr: Räthselhaft. Frühlingsgesang für Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen in Musik gesetzt von Louis Spohr. Pr. 12 ggr. oder 54 kr. rhein.

Möchte die Umständlichkeit der Ausführung, welche die vierhändige Begleitung nothwendig zur Folge haben muß, der Verbreitung des wirklich schön componirten Liedes nicht hinderlich seyn! — Zur Bequemlichkeit ist die Gesangspartie auf beide Seiten gedruckt werden, damit, wenn Einer von den beiden Spielenden Sänger ist, wenigstens nicht eine dritte Person noch zur Ausführung erfordert wird; allein die Nothwendigkeit von Zweien scheint uns schon zu viel. Freilich läßt sich auf diese Weise der Begleitung ein noch höheres Interesse verleihen und ist dies hier wirklich auch geschehen, wo dieselbe bisweilen sogar sich völlig loslöst von dem Gesange und — wie z. B. bei der Stelle „die Nachtigall singt Lenzesgruß" rc. — einen ordentlich objektiven Standpunkt gegenüber von demselben einnimmt. Wird das Lied gut gesungen und gespielt, so muß es jederzeit die vortrefflichste Wirkung hervorbringen. Es gehört zu den gemüthreichsten und gefühltesten, welche je geschaffen.

Ebendaselbst: Warum so ferne? — Gedicht von O. L. B. Wolff, in Musik gesetzt für die Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte und obligaten Violoncello's von C. G. Reissiger. Pr. 6 ggr. oder 27 kr.

Auch dieses Lied scheint uns eine werthvolle, gelungene Gabe des in der Sphäre so oft überaus glücklichen Meisters. Wahrheit des Ausdrucks und tiefes Gemüth sind aufs Innigste darin vereint. Die Stimme ist in ihrem natürlichsten Umfange behandelt worden und jeder Sopran wird daher die Mittel haben, dem Gesange alle Kraft zu geben, der sich das obligate Violoncell dann sinnig anschließt. Ohne Zweifel wird dieses herrliche Lied eine weite Verbreitung finden, wie wir sie ihm, um seiner Schönheit willen, von Herzen wünschen. rs.

Berlin bei Bechtold und Hartje: Neue Sammlung deutscher Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Melodien. Herausgegeben von Ludwig Erk, Lehrer der Musik am Königl. Seminar für Stadtschulen in Berlin rc. 1. Heft. 70 Seiten kl. 8. Pr. (auf unserm Exemplar nicht angegeben).

Damit eröffnet der um die Geschichte des deutschen Volksliedes viel verdiente und zu solchem Unternehmen auch wohl am meisten befähigte und bemitteltste Verfasser eine neue Sammlung von deutschen Volksliedern*), in welche — einer beigedruckten Anzeige zu Folge — aber nur solche Lieder aufgenommen werden sollen, welche noch gegenwärtig im Munde des Volks leben. Welchen außerordentlichen und selbst culturpolitischen Werth ein solches Unternehmen, und nicht etwa blos für den Kunstfreund, sondern selbst den Staatsmann und noch mehr den Pädagogen, Volkserzieher rc. hat, leuchtet klar in die Augen; noch mehr erhöht aber wird dieser Werth hier durch die vielen höchst interessanten kritischen, historischen oder ästhetischen und sprachlichen Bemerkungen, womit Hr. Erk fast jedes der aufgenommenen Lieder begleitet. Ich will zum Beweise nur ein Beispiel davon anführen. Unter Nr. 34 theilt Erk hier das von Schnorr in Musik gesetzte Lied „Vom hoh'n Olymp herab ward uns die Freude" rc. in seiner ersten ältesten und eigentlichsten Lesart mit, dann unter Nr. 35 aber auch in der veränderten Gestalt, in welcher es sich als „academisches Trinklied", mit Carl Georg Neumann unterschrieben, in dem von Hub, Freiligrath und Schnezler herausgegebenen „Rheinischen Odeon" befindet, und setzt hierunter nun folgende Notiz: „In der auf S. 76 (jenes Odeons) abgedruckten Anmerkung sagt der Dichter von seinem Liede:

*) Eine frühere allgemeinere Sammlung bewerkstelligte er in Gemeinschaft mit W. Irmer in den Jahren 1838—41 unter dem Titel: „Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen" rc. (6 Hfte.)

„„Es entstand vor fast 50 Jahren, und dankte der schönen Melodie von Schnoor (wer ist dieser Schnorr oder Schnoor?) den Beifall, den es fand. Möge es in verbesserter Gestalt (sic) aufs Neue freundliche Aufnahme finden."" Von den beiden Lesarten dieses Liedes lebt jedoch nur die erstere im Munde des Volks. Wie kommt aber Hr. Neumann dazu, sich das allbekannte Lied „Namen nennen dich nicht" so ohne Weiteres zuzueignen? (Man sehe Rheinisches Odeon von 1836 S. 84). Der wahre Verf. dieses Gedichts ist: H. W. F. Ueltzen, geb. 1759, gest. 1808; es steht schon auf S. 127 des Göttinger Musenalmanachs v. J. 1786, hier mit W. Ue. unterzeichnet. Nun ist aber Hr. Neumann 1774 geboren, folglich müßte er das Lied in seinem zwölften Jahre gemacht haben (?!) Vergl. übeigens auch H. W. Ueltzens Gedichte, Bd. 1. S. 57 u. 58" — Dieses eeste Heft konnte in Folge seines ökonomischen Druckes schon 56 Lieder umfassen. Darunter wahrlich herrliche Gesänge, wie z. B. die schöne Melodie des im Baierischen heimischen Liedes „Was fehlet dir mein Herz", und des hessischen Liedes „Ich ging durch einen grasgrünen Wald", u. v. a. Auch davon, daß in Deutschland sich noch heute Volksmelodien in moll vorfinden, erhalten wir einen eben so trefflichen als schlagenden Beweis durch das rheinische Schifferlied „Zo Dücks do wont ei Schifferche", und das in Schlesien häufig gehörte Lied „S' wär ämal a kleener Mann", welche beide in E-moll sich bewegen. Einige Anfragen welche Hr. Erk betreff mancher unbekannten Componisten von einzelnen Liedern in jenen seinen Notationen macht, wie z. B. nach dem Componisten Zahn von dem Schiller'schen Reiterliede, hoffen wir demnächst mit mehe Bestimmtheit beantworten zu können. — Damit sey vorerst das in so vieler Hinsicht höchst interessante und werthvolle Unternehmen allen Freunden des Volksgesangs, Lehrern, Erziehern und wen dieses sonst noch angeht, aufs wärmste, mit bestee Ueberzeugung, empfohlen, und füge ich nur noch zu, daß Hr. Erk in einer auf dem Umschlag abgedruckten Notiz zur Einsendung von sowohl ihm noch unbekannten ganzen Volksliedern als von blos abweichenden Lesarten, wie sie in diesee oder jener Gegend vorkommen dürften, aufs Angelegentlichste auffordert, da auf diese Weise sein eigentlichster Zweck, eine möglichst vollständige Sammlung aller jetzt gangbaeen deutschen Volkslieder zu bewirken, nur erreicht werden kann. Daß bei der Aufnahme der ethische Charakter des Liedes zuvor jedoch erst geprüft wird, hat Hr. Erk in eben so ehrenwerther als glänzender Weise schon bei jenem seinem ersten Unternehmen bewiesen, welches überhaupt als ein Vorläufer von diesem betrachtet werden kann, das ebenfalls seinem äußeren Umfange nach voeläufig auf 6 Hefte berechnet worden ist.

Literarische Notiz. Von dem Schapler'schen Preis-Quartett, das zuerst im Stimmendruck erschien, und wir unlängst in diesen Blättern anzuzeigen Gelegenheit hatten, ist jetzt auch durch den Verleger Heckel in Mannheim eine Partitur-Ausgabe in gr. 8. veranstaltet worden. Der Ladenpreis eines Exemplars davon ist 1 Rthlr. 8 ggr. oder 2 fl. 24 kr. rhein. netto.

Correspondenz.

Dresden am 4. October 1841.

C. G. Reißigers neueste Missa in D-moll gehört ohne Zweifel zu den bedeutendsten Erscheinungen des letzten Jahrzehends, nicht allein was den Genre, sondern auch was die Behandlungsweise des großen Gegenstandes betrifft. Als wie dieses neue Werk Reißigers (vor einigen Tagen in der hiesigen katholischen Hofkirche zum ersten Male aufgeführt) hörten, waren wie in der That zu überrascht, um sogleich zu einem Urtheil darüber gelangen zu können. Erst nach erlangter Einsicht in die Partitur dieses schönen und ruhmwürdigen Tonwerkes erlauben wir uns, das musikalische Publikum darauf in unserem Sinne aufmerksam zu machen und zugleich zur Begründung unserer Ansicht darüber eine kritische Würdigung desselben beizufügen. — Der Styl, in welchem die Messe (No. VI. D-moll) gearbeitet ward, ist der große des Palästrina, aber durch die Behandlung des Orchesters auf geistvolle Weise uns und unseren Anschauungen und Sympathieen acclimatisirt, so daß man sie als einen Beweis ansehen darf, wie das ächte Talent das Große voriger Zeiten zu seinen Bestrebungen zu verarbeiten weiß, ohne seine Selbstständigkeit zu opfern. Und dies nennen wir genial, und Reißigers neueste Messe eine geniale Conception. — Vor allen Dingen muß bemerkt werden, daß das Oechester darin selbstständig, nicht blos als Verstärkung des Chors behandelt ist, jedoch so, daß beide, Orchester und Chor, sich gegenseitig als Bestandtheile eines Gedichtes bedingen und verschönern. Im Kyrie ist die Figur:

Moderato molto.

3stimmig von den Violinen und Violen mit strengster Consequenz, wie sie sich bei Händel und Bach findet, durchgeführt, und man begreift, daß es zum Moduliren hier eines ausgezeichneten Harmonisten bedurfte. — Eine großartige Wirkung bringt in dieser Beziehung gegen Ende des Kyrie die Wendung aus dem Dominant-Accord der Haupt-Tonart nach E-dur, so:

Ky-ri-e, Ky-ri-e-e-e-le-i-son, e-le-i-son etc.

wo die 3stimmige Figur so auftritt:
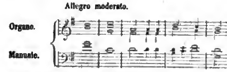


um sogleich wieder mit dem Chor nach dem verminderten Sept-Accord



zu gehen, hier Fermate zu bilden, sich durch sieben Takte als einstimmige Figur in der ersten Violine mit einzelnen Begleitungstönen der zweiten und der Bratsche zu bewegen und dann wieder dreistimmig aufzutreten.

Im Gloria hebt das schöne Motif im Sopran und Alt piano an, dann singen es die Tenöre und Bässe, mit der Orgel verstärkt, tritt es im 18. Takte auf:

(schwach 4 und 8 Fuß.)



ertönt während des „Qui tollis" bis zum „Quoniam tu solus" 3 Mal sich steigernd, mit den Worten Quoniam tu solussanctus ertönt es fortissimo mit der Orgel, und nun geht die Fuge an. Diese letztere ist, wie gleich das ausgezeichnete Thema ahnen läßt, ein Meisterwerk der contrapunktischen Setzkunst, dabei voll Einfachheit und imposanter Würde. Und wollte ein eigensinniger Kritikaster, Fr. W. Marpurgs „Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister" in der Hand, sich auf den Richterstuhl setzen — er müßte unserm Urtheil unbedingt beistimmen. Das Thema ist dieses, welches die Bässe zuerst bringen:

Cum sancto spi-ri-tu in glori-a de-i pa-tris.

Das Credo (D-dur) dürfte leicht die Krone, der Glanz- und Lichtpunkt der ganzen Composition seyn. Der ganze Satz ist ein Meisterstück der imitatorischen und kanonischen Kunst, und ziemlich in der Art angelegt, wie eine Fuge, mit einem Choral verbunden. Der Choral ist hier der bekannte Cantus firmus, den der Priester vor dem Altar intonirt:



Die Blasinstrumente, von einer Alt- und Tenorposaune unterstützt, lassen diesen Cantus firmus bald in der Tonica, bald in der Dominante ertönen, während die Violinen den selbstständigen Chor unterstützen. Und hier zeigt sich der große Tonsetzer, der mit unwandelbarer Sicherheit auf dem gefahrvollen Meere schifft, denn von Zeit zu Zeit lassen auch die Streichinstrumente den Cantus firmus ertönen, z. B. die zweite Violine vom siebenten Takte an, so daß der ganze Satz einem tiefsinnigen vieldeutsamen Gedichte gleicht. Im 45. Takte treten noch die Baßposaunen zum Cantus firmus der Alt- und Tenorposaunen. Selbst in dem „Et incarnatus est" (einer Art melodischen Canons, da die verschiedenen Stimmen den Hauptgedanken

Et in carnatus est de

Andantino.

spi-ri-tu sancto

durchwandeln) lassen die Posaunen pp. ihren geisterhaften Gesang vom 26—30. Takte erschallen. Bei „Et resurrexit" tritt der Cantus firmus fortissimo ein, beim „Et exspecto" findet Orgelpunkt auf der Dominante statt. Es macht hier eine imposante Wirkung, daß hier der ruhende Ton des Basses auch in andere Töne tritt, und die Orgel eintretend

das Ganze gewaltig schließen hilft. — Im Sanctus tritt vom Osanna an kurze Doppelfuge, beim Benedictus die Orgel pianissimo ein und begleitet das choralartig gehaltene Benedictus, dessen Zwischenspiele aus dem Fugenthema gebildet sind:

Allegro moderato.

O sancta in ex-celsis, in excel - - - - - - - - sis!

Diese Zwischenspiele werden von den Instrumenten pp. ausgeführt. — Die rührende Bitte, Agnus dei, wird erst von Sopranen und Alten unisono, dann von Tenoren und Bässen ebenfalls unisono gesungen. — Einer der glücklichsten Gedanken scheint uns der zu seyn, daß die Saiteninstrumente hier wieder die 3stimmige Figur des Kyrie ertönen lassen, wodurch dieser letzte Satz jenem assimilirt wird, eine innige Geistesverwandtschaft mit ihm erhält, die dem Ganzen den Charakter ächt poetischer Einheit verleihet, besonders da diese Figur im Dona nobis bis zum vierletzten Takte, kunstreich modulirt, forttönt, worauf das Tonstück im ppp., wie eine schöne Blume im Mondscheindämmer, verduftet und verblüht! —

Es kann nicht fehlen, daß sinnige Leser über den Bildungsgang eines Mannes, der solch ein Werk zu schaffen vermochte, Etwas zu vernehmen wünschen, und da wir gerade im Stande sind, diesem Wunsche zu genügen, so folge hier eine kurze Skizze der künstlerischen Entwickelung Reißigers als Kirchen-Componist. Seine erste Messe, gleichfalls in D-moll, ist kirchlich und gut gearbeitet, wandelt jedoch unentschieden zwischen dem ernsten und galanten Styl einher. Die zweite Messe R.'s, C-dur, erinnert an die freundliche zweite Messe C. M. v. Webers, scheint durch diese angeregt, jedoch auch mehr den Textworten angemessen, nicht ganz modern, aber auch nicht unkirchlich. — Bis hieher scheint in dem Componisten

noch nicht die zum Schaffen nöthige künstlerische Ruhe gewaltet zu haben, die Prinzipien stehen sich manchmal noch unversöhnt gegenüber. Erst in den zwei großen Festmessen (Nr. 3 in F- und Nr. 4 in Es-dur) erscheint der Tonsetzer völlig über seinem Stoffe schwebend. Dieses „über dem Stoffe schweben" — welches die Schrift so poetisch schön ausdrückt durch das „der Geist Gottes schwebte über den Wassern" — ist das Haupt-Kriterium der ächten Kunstnatur, ja ohne dasselbe kein ächtes Kunstwerk denkbar. Der verstorbene Ritter Seyfried in Wien machte auf diese beiden Messen als auf wichtige Erscheinungen aufmerksam, und jetzt besitzt die Kunstwelt die in Es im Druck (Wien, bei Diabelli) und die in F wird nächstens ebendaselbst erscheinen. — Nr. 5. D-moll, ist im Paläſtrinischen Styl geschrieben, alles Moderne ist aus ihr gebannt, was schon daraus hervorgeht, daß sie in Dresden vorzugsweise die Fugen-Messe heißt. Sie ist Liebling des Kirchenauditoriums, und wird von Vielen noch bis jetzt hartnäckig für R.'s sublimstes Werk gehalten. Wird uns die Einsichtnahme der Partitur zugestanden, so werden wir, da sie ebenfalls zu den neuesten Kirchencompositionen gehört, in diesen Blättern darüber berichten. M.

Wiener Briefe.

I.

Im October 1841.

Sie wünschen Wahrheit, reine, ungeschminkte Wahrheit über die musikalischen Zustände in der Kaiserstadt zu hören. Ich will es versuchen, dieselbe trocken zu sagen; hasse ich doch, wie der Afrikaner das alte Rom, das lügenhafte Treiben unsrer anonymen und pseudonymen Korrespondenzler. Ich werde auch nicht blumig schreiben, sondern die Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst nicht im Lampenscheine, sondern im hellen Tageslichte darstellen. Darum ohne weitere Einleitung rasch medias in res.

Das vergangene Vierteljahr brachte uns zwar nicht viel Neues und Schönes, aber doch manches lang Verehrte und Beachtungswerthe. Im Kärnthnerthortheater wurden die deutschen Opernvorstellungen mit der Nachtwandlerin von Bellini eröffnet. Herr Ehlert sang als Gast den Edwin. Sie kennen unsere Tenorarmuth, Ehlert hat uns nicht reicher gemacht. Seine Höhe ist kreischend, und seine Kunst im Distoniren nicht unbedeutend. Besser gefiel er im Nachtlager in Granada. Am 15. Juli feierte Figaro aufs Neue seine Hochzeit. Dlle. Chatinka Evers, der Bassist Böttcher und der Sänger Hanser besuchten dieselbe als Gäste. Beliebt wurde — Keiner, obgleich alle drei Gäste keineswegs über ungünstige Aufnahme zu klagen haben. Zu dem Ballete der Frauenaufruhr im Serail wurde eine kleine Akademie gegeben, über die Nichts zu sagen noch immer Lob genug für die Executanten genannt werden darf. Im Belisar machte Böttcher vor dem Richterstuhle einer besonnenen, strengen Kritik Fiasco. Desto kunstreicher sang die treffliche Hasselt, welche Hr. Erl nicht unglücklich unterstützte. Wie konnte die Theaterdirection den Anfänger par excellence, die Sangrolle Hrn. Nork im Fra Diavolo debütiren lassen? Die Operette „die Opernprobe" gefiel mit Recht; eine Oase in der erbärmlichen Wüste deutscher Liederspiele. Am 1. August entzückte Staudigl und Hasselt im ewigen Don Juan alle Zuhörer. Auch Draxler hielt sich wacker, und so verschwand Böttcher wie ein Nebelstrom unter Sonnen. Dlle. Lutzer trat nach ihrer Kunstreise im Marino Faliero auf. Ihre Stimme hat noch das alte Silber, ihre Kunst als Schauspielerin oder besser gesagt als lyrische Sängerin ist noch immer keine Kunst. Die Hasselt! Ja die Hasselt! Das war der Stein des Anstoßes! Arme Lutzer! Die Welfen und Ghibellinen haben einen langen Kunststreit zu ihrem Nachtheile entschieden! Die Oper „die Xacarilla" von Marliani ist eine artige Composition, aber Geschwisterkind mit all den zum Ueberdrusse bekannten Töchtern der maestri in „ini und otti". Die Ouverture allein hat wahren Kunstwerth. Die Oper Johanna d'Arc von Hoven wurde mit Beifall wiederholt. Der Bruder des Hrn. Erl debutirte als Elvino! Der Gesang ist nicht erblich. Sapienti sat! Besser gefielen die Sänger Jllner und Gehrer im Liebestranke. Die Aufführung des Moses nach der neuen Bearbeitung gehörte keineswegs zu den gelungenen. Selbst die Hasselt war nicht — Hasselt. Die Palme des Abends errangen Hr. Staudigl und Dlle. Caroline Meyer. Der berühmte Tenorist Wild trat als Alamir im Belisar auf. Die hiesige Musikzeitung hat ihn und seine jetzige Leistung trefflich mit dem Satze „Wild ist eine künstliche Ruine" geschildert. Man muß wissen, wenn man aufhören soll — zu singen. Rubini hat doch ein glänzendes Beispiel gegeben: aber das Schöne findet wenig Nachahmer. Nicht viel besser ging es ihm in der Jüdin. Das Divertissement von Leblond „der überlistete Vormund" ist eines der fadenscheinigsten chornografischen Produkte in unsrer fadenscheinigen Zeit. Im Don Juan wollte die oben genannte Ruine wieder Kunsttempel werden. Es ginge wohl, aber es geht nicht. Dasselbe gilt von dem Gesange Forti's in der Schreiberwiese, so trefflich das Spiel dieses verdienten Sängers genannt werden muß. Der Tenorist Stighelli hat sich in den Puritanern auf eine Bühne verstiegen, auf der man keine Sangabeschützen dulden sollte. Ungemeinen Beifall erhielt die Tänzerin Schlanzofsky im Ballete die Fee und der Ritter. Von ihrer eisernen Fußspitze sagte ein hiesiger Referent, sie tanze Rückerts geharnischte Sonette. Einem Gerüchte zu Folge soll sich endlich die großmüthige (?) Direktion entschlossen haben, noble zu thun und eine neue Oper zu geben. Netzer hat sie componirt und „Mara" betitelt. Gebe Gott, es wäre nomen et omen. Alles Gute kommt zuletzt. Die treffliche Sängerin Schlegel debutirte in den Hugenotten, und reussirte vollkommen. Wir glauben dieser talentvollen Künstlerin eine brillante Laufbahn garantiren zu können. Auch die Gastin Lach fiel als Page Azzo — nicht durch. Sie hat viele Freunde. Das ist Alles, was ich Ihnen über das mit Novitäten verschwenderische Operntheater und seine hochherzige Direktion melden kann. Quousque tandem!! Ich komme nun zu den Vorstadttheatern. Wird die Musik im Kärnthnerthortheater genasenstübert, so ohrfeigt man sie in der Josefstadt, und tritt sie an der Wien und in der Leopoldstadt mit Füßen. Bevor

ich zu diesem Misere übergehe, habe ich noch die Aufführung der Musik zum Egmont von Beethoven im Burgtheater zu besprechen. Es war die einzige Piece von Bedeutung, die wir in diesem Vierteljahre hörten; wir wollen hoffen, daß Hr. Holbein diesen Uebelstand in Kürze beseitigen wird. Die Ouverture wurde brav executirt; die übrigen Tonstücke für ein Hoftheater erbärmlich gespielt.

(Werden fortgesetzt.)

Feuilleton.

Ave Maria.

(Fortsetzung.)

Die Sängerin, Mlle. Leopoldine, sang sie mit solchem Ausdruck, solcher sammtnen Stimme voll Schmelz und Duft, daß die Versammlung, bis auf Hrn. von Wahlen, der für nichts mehr Augen und Ohren hatte, als für den Cammerherrn, durch ein Da Capo ihren Beifall zu erkennen gab. Baron van Velten konnte keine Worte finden, den Eindruck des Gesanges auf sein Gemüth zu beschreiben. Leopoldine sang noch einmal, noch inniger, noch sehnender, und es war, als ob alle Töne riefen: das Menschenherz ist nur ein aus der Brust herausklopfender Gedanke des Heimwehs nach einem ewigen Frühlingslande. Elise fühlte das. Auf ihrem Antlitze lagerte sich ein so dürstiger Sehnsuchtsschmerz und in den frommen Gedanken ihrer tiefkatholischen Augen lag der Schmelz einer so süßen Wehmuth, daß Klingström gewiß ihre sonstige Kälte vergessen hätte, wenn er ihr recht tief ins Herz gesehen durch die schönen Augen. Wieder zu beschäftigt aber war er mit Eugenien, die ihn durch neuen Romanen entlehnte Floskeln immer in eine Art von Entzücken versetzte. Sie hatte in Gutzkows „Seraphim“ und Mörike's „Maler Nolten“ kürzlich Manches über Beethoven gelesen: das brachte sie dem Grafen als ihr Eigenthum und mit solcher Naivität, mit einem solchen Schein von Kennerschaft, daß dieser meinte, über die neue geistreiche Bekanntschaft sich Glück wünschen zu dürfen. Uebrigens fühlte sie selbst bei alle Dem Nichts. Nur Elise hatte mit dem Meister empfunden und mit der seelenvollen Sängerin, auf die sie zueilte, ihr die Hand drückte, in begeisternden Ausdrücken sich Luft machend.

„Vielleicht erwerben wir uns keine geringen Ansprüche auf den Dank des Fräulein von Wahlen“, — spöttelte Klingström zu Eugenien — „wenn wir hier weiter hinaufrücken und der Dame den Platz neben der Sängerin, deren vertraute Freundin sie zu seyn scheint, zugänglich machen.“

„Ich würde Ihnen für Ihre freundliche Aufmerksamkeit sehr verpflichtet seyn“! bemerkte Elise.

Man räumte ihr den Platz neben Leopoldinen, der Sängerin, ein. „Siehst du, Elise“ rief ihr lachend Eugenie zu — „nun bist du ja Meister vom Stuhle“. Klingström belachte den Witz und belohnte ihn mit einer Artigkeit, welche der erfreuten Mutter noch mehr Beweis seyn wollte, wie die Tochter sich stets fester setze in dem Herzen des Grafen. Hr. von Wahlen war nahe daran, seiner Tochter Vorwürfe zu machen über ihre Verstöße gegen den gesellschaftlichen Ton, aber um nicht ein noch größeres Aufsehn zu erregen, wagte er es nicht, die Schranken des Conventionellen zu überschreiten.

Andere Piecen folgten. Elise war merkwürdig im Innern erregt durch die Melodienfülle; es hatte sich in ihr eine neue reiche Ideenwelt gebildet aus lauter Harmonien. Ihr Herz war selig in seiner schwärmerischen Entzückung, und Graf Klingström sammt seines Cammerherrnschlüssels und seiner 20,000 fl. Rente ward willig vergessen. Weich und groß war ihre Seele geworden in lauter Tönen, und die Sängerin war die Einzige, der sie ihre Gefühle mittheilte, die mit ihr fühlte, und die nur bisweilen über die Ausbrüche der kindlichen Begeisterung lächelte. Die ganze Versammlung aber fand ihr Benehmen gegen Klingström und das Verhältniß, in welches sie sich zu der Sängerin gesetzt hatte, höchst auffallend. Von allen Seiten zischelte man sich ins Ohr und die Gräfin Steinberg ermangelte nicht, ihren alten Nachbar auf die Vertraulichkeit Klingströms und Eugeniens und auf die verunglückte Parthie mit Elisen aufmerksam zu machen.

Nach dem Programme sollten zwei Lieder eines Unbekannten den Schluß des Ganzen bilden. Ein herrlicher Baß trug das erste Lied vor; es war „der Wandrer“. Die ganze Versammlung war überrascht von der Tiefe des Gefühls, der Innigkeit, die aus diesem Liede so unmittelbar ans Herz sprach. Es mußte wiederholt werden. Das war zu viel für Elisens tief bewegtes Gemüth. Wie Frühlingsregen und Blüthenduft drangen die wunderbaren Töne ihr in alle Poren des Herzens. Ihr seelenvolles Auge war thränenreich und sie schämte sich dessen nicht, wollte es auch der Ton der sogenannten feinen Welt fordern und tadelte man deshalb an Elisen, daß sie sich in ihren Gefühlen so ganz gehen lasse. Der alte Graf im Hintergrunde biß sich vor Wuth in die Lippen, bis er endlich aus seinen Betrachtungen gerissen wurde durch den neben ihm stehenden Canzleidirector.

„Dir darf der Name des Componisten nicht unbekannt seyn, bester Wahlen; nenne ihn uns, denn seit dem großen Meister Ludwig hat kein Sterblicher dergleichen Töne geschaffen. In dem Liede regt ein mächtiger Genius seine Schwingen. Also den Namen! Solch Talent darf nicht unbekannt bleiben. Ueberdies soll der Componist in Dir einen gütigen Mäcen verehren.“

Wahlen war viel zu sehr Weltmann, um nicht seine innere Aufregung hinter einer erkünstelten Ruhe zu verbergen. Lächelnd wandte er sich zum Freunde: „Nennen kann ich ihn nicht; aber siehst Du jenen jungen Mann, der sich so scheu und schüchtern ganz in die Ecke des Saales gedrückt hat, der ist's.“

„Der mit dem blassen leidenden Gesicht und der nach Art großer Geister etwas vernachlässigten Toilette?“

„Derselbe.“

„Jetzt hab' ich ihn!“ rief triumphirend der Canzlei-Director einem Kreise zu, der sich über des Componisten Namen und Verhältnisse den Kopf zerbrach. „Jetzt hab' ich ihn! Bemerken Sie jenen jungen Mann dort in der Ecke? — Der ist's!“ — und von mehreren angesehenen Herren begleitet eilte er auf den Bezeichneten zu, den er, wie es schien, aus tiefen Träumen aufschreckte. Scheu blickte er auf die ihm Entgegenstürzenden. Der Canzleidirektor nahm das Wort: „Mein Herr, wir kommen, Ihnen Glück zu wünschen zu einem Talent, zu einem Genius Glück zu wünschen, der, wenn er sich vollkommen an großen Arbeiten erstarkt und entwickelt haben wird, ohne Scheu mit seinem großen Vorgänger, dem divino Beethoven in die Schranken treten darf.“

Das Gerücht von der Gegenwart des Componisten hatte sich bald im ganzen Saale verbreitet. Aller Augen wandten sich nach jener Ecke. Elisen war dies noch nicht genug. Zum Entsetzen der ganzen Versammlung stand sie auf, um den Mann schärfer ins Auge zu fassen, der im Stande gewesen, ihr Herz so wunderbar zu bewegen. Zufällig traf sein Auge das ihrige und sie klatschte mit ihren zarten Händen ihm ein lautes Bravo zu. Das war zu Viel. Der junge Mann wurde dadurch noch verlegener; doch endlich stammelte er die Worte heraus: „Ihre Güte hat mich so verwirrt und bestürzt gemacht, daß mein Dank keine Worte finden würde, Ihnen die Gefühle meines Herzens auszusprechen. Beethoven jedoch zu erreichen, wäre eitles Bemühen und würde mir nie gelingen. Man müßte Haydn, Mozart und Gluck seyn, um ein Beethoven seyn zu können. Er ist so sauber und ruhig und dann wieder so wild und frei. Aengstlich sehen wir uns in seinen Meisterschöpfungen nach einem Himmel um; wo ist der Gipfelpunkt der Gefühle? Aber eine blaue Himmels-Unendlichkeit liegt im Auge. Da möchte das Herz brechen. Es fühlt sich zu schwach, zu klein, um Versöhnung zu bringen in diese Tonwelt. Es kann's nicht. Es fühlt ihr Daseyn, aber um sie zu sehen, müßte die Seele so groß seyn wie die des Schöpfers. Reichardt sagt: Auf Beethovens kühnen trotzigen Thurmbau soll keiner zu leicht etwas setzen, ohne den Hals zu brechen.“

So viel hatte der junge Mann noch nie gesprochen in einer Gesellschaft von Unbekannten, das sah man seinem scheuen Blick an.

Er wiederholte sich im Geiste Alles, was er gesagt, ob ihm in der Begeisterung auch Nichts entfallen wäre, was gegen den guten Ton verstieße. Die Sängerin trat zum letzten Liede vor. Aengstlich zog sich der blasse junge Mann in seinen Winkel zurück.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Rom den 14. October. Der Sohn Paganini's ist hier angekommen und zwar in Begleitung eines Rechtsgelehrten, um bei dem heil. Stuhle eine Revision desjenigen Prozesses auszuwirken, wornach der Leiche seines Vaters bis jetzt jede Ruhestätte in geweihter Erde von sämmtlichen geistlichen Behörden im Sardinischen versagt wurde, und man zweifelt auch nicht, daß seinem nächsten Anliegen einer Revision für sich willfahrt werden wird, aber ob das Resultat derselben ein anderes, ein jenen Richterspruch aufhebendes seyn wird, steht dahin. Paganini verweigerte in seinem letzten Augenblicke die Hand, welche die Kirche aus eigenem pflichtigen Antriebe ihm reichte, und so — schließt die Logik des heil. Clerus — kann sie nach seinem Hinscheiden auch nicht nehmen, was er ihr nicht mehr zu bieten vermag.

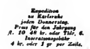
Berlin am 12. October. In Eile nur das wenige Musikalische für heute, daß Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy hier jetzt wirklich zum Königl. Capellmeister ernannt und diese Ernennung auch bereits den Mitgliedern der Königl. Capelle amtlich bekannt gemacht worden ist. Was demnach über eine Rückkehr Mendelssohns nach Leipzig von daher schon verlautete, war Alles — übereilte und vorlaute Hoffnung auf Erfüllung eines allerdings wohl sehr heißen Wunsches.

Ankündigungen.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. **Nr. 44.** 4. November 1841.

Andeutungen
über den Zustand der Tonkunst, bei den ältesten Völkerschaften *).

Die Chinesen,

welche bekanntermaßen ihren Ursprung, vor allen andern Nationen, aus einer altergrauen, wohl vielleicht ans Fabelhafte gränzenden Vorzeit her datiren, behaupten, auch in der Musik einstmals auf den höchsten Grad technisch vollendeter Ausbildung gestanden zu seyn. Diese, dem eigenen Zeugnisse zufolge, also trefflich cultivirte Kunst ist jedoch in jenem ungeheuern, von der ganzen übrigen Welt streng gesonderten, und beinahe hermetisch verschlossenen Reiche, selbst sogar bis auf die kleinste Spur abhanden gekommen; wie solch Ergebniß aber vereinbar sey mit dem sonstigen so consequent beharrlichen Sinne dieser wunderlichen Menschenrace, möchte ein nicht leichter zu lösendes Problem seyn, als die halsgefährlichen Räthsel der famösen Prinzessin Turandots, deren Existenz wahrscheinlich ebenfalls in die Kathegorie der indischen Mährchen-Sagen gehören dürfte. — Gegenwärtig indessen fängt man nach gerade an, den Behauptungen der Chinesen mehr Glaubwürdigkeit denn ehemals zuzugestehen, und da die Nachrichten, welche ihre alte verloren gegangene Musik betreffen, wenigstens nicht ohne eigenthümliches Interesse sind, deren Unächtheit zudem keineswegs noch pragmatisch bewiesen ist, so mag immerhin nachstehende nationelle Mythe hier ein Plätzchen finden. —

Tscho-jong, ein König von China, welcher lange vor dem Fohi regierte, hörte einst mit großem Wohlgefallen der gefiederten Waldbewohner jubelnde Morgen-Hymnen, und richtete sein Nachdenken darauf, wie er einen ähnlichen Lobgesang zu Stande bringen könne. Er ersand daher eine Musik, deren Harmonie alles durchdrang, des Herzens Leidenschaften in Ruhe setzte, den äußeren Sinn heiligte, die Kräfte des Körpers in harmonischen Einklang brachte, und das Leben verlängerte. Diese Musik ward mit einem Worte bezeichnet, synonim dem Begriffe von Mäßigung und Grazie; und ihr Hauptzweck: der Verein aller Tugenden, die Harmonie des Geistes und des Körpers, die Unterwerfung der Leidenschaften, durch Vernunft gezügelt. Sie wirkte Hand in Hand mit der Cultur; die Kunst und das Leben griffen wirksam in einander, — und wie eben die das Aeußere berücksichtigende Cultur von Innen herauskommen muß, so verbreitete sich Harmonie, deren Wohnsitz das Menschenherz, nach Außen hin. — Als unter Lo-Vaiki, einem Nachfolger Tscho-jong's, einstens heftige Stürme wütheten, und die Jahreszeiten in Unordnung geriethen, ja gänzlich aus dem Gleise getreten zu seyn schienen, — da befahl jener Herrscher: eine Guitarre mit fünf Saiten zu verfertigen, welche den Frieden im Universum wiederherstellen, und zur Erhaltung alles Lebendigen dienen sollte. Lopi, ein siamesischer Weltweiser, stellte bei jener Gelegenheit den axiomatischen Fundamentalsatz auf: Die Musik, so wie die ganze Natur, besteht aus zwei Prinzipien, einem Thätigen und einem Empfangenden; getrennt geben selbe nur falsche Accorde. Er baute nach eigener Erfindung ein neues Instrument, und vereinigte in seinen Tonstücken beide Lehr-Theoreme. — Einer anderweitigen Tradition zu Folge soll Fohi die Musik begründet, und vor ihm schlechterdings noch keine existirt haben. Derselbe komponirte ein Lied für die Fischer; von einem seiner Nachfolger rührten Gesänge für die Ackerbauer her, bei der Arbeit und bei hohen Festen; denn, religiöse Ceremonien, Tempelfeierlichkeiten, dem Himmel und den Göttern geweiht, waren niemals ohne musikalische Verherrlichung. Aus obigen Prämissen geht hervor, daß die Chinesen in Bestimmung des Urzwecks der Tonkunst mit den Lehren der Pythagoräer überein kamen. „Sie besänftigt die Leidenschaften, klärt den Verstand auf und entflammt Liebe zur Tugend", behaupteten diese; — „seine Seele in Frieden zu erhalten, einfach und aufrichtig zu seyn, Gefühl für Recht und Beharrlichkeit zu hegen, Jedermann zu

*) Die Redaktion erhielt diesen „Beitrag zu den Jahrbüchern" vor wenigen Tagen erst auf dem Wege buchhändlerischen Beischlusses. Der Verfasser ist der kürzlich verstorbene Ritter Ignaz von Seyfried zu Wien. Sie fühlt die geringe Geeignetheit des Aufsatzes für eine periodische Zeitschrift, wie dessen Mangel wissenschaftlicherer, tieferer historischer Durcharbeitung, wodurch allein noch der Tendenz dieser Blätter wenigstens hätte mehr entsprochen werden können, und würde unter anderen Umständen sich mit dem Verfasser über welche anderweitige Verwendung in Vernehmlassung gesetzt haben; allein — das Begleitungsschreiben ist datirt vom 18. August, also nur neun Tage vor dem Tode des Verfassers geschrieben worden: es steht zu vermuthen daher, daß dies die letzte Arbeit war, welche aus des Verewigten Feder hervorging, und in sofern scheint die schuldige Pietät fast eine ungesäumte und die wortgetreueste Aufnahme zu gebieten. Anm. d. Red.

lieben, und Jene vor Allen, welchen wir das Leben verdanken, — dieß sind die Tugeuden, welche Musik uns einflößen soll, und die derjenige sich erwerben muß, dem es Ernst ist, den Namen eines Musikers mit Recht zu verdienen"; — also sagten die Chinesen. — Diese Musiker machten bei ihnen einen eigenen Stand aus; sie wurden geliebt und geachtet; waren verpflichtet, ihre Kunst bei allen Arten von Festlichkeiten auszuüben und selbe auch Anderen zu lehren. — Aber nur gar zu bald verschlechterte und entwürdigte sich jene himmlische Musik. An die Stelle der herzerhebenden, hochbegeisternden Gesänge traten üppige, der Sinnlichkeit fröhnende, die Sittenreinheit entweihende Lieder. Die Tonkünstler verloren ihr großes Ansehen, und wurden mit dem schmählichen Ausdruck: „niederträchtige Musiker" bezeichnet. — Das Orchester der Chinesen bildete eine namhafte Anzahl von Instrumenten: Lyren, Guitarren, Flöten, Trompeten, Triangeln und Trommeln. Fohi erfand die Lyra; ihr oberer Theil war gewölkt wie der Himmel, — der Untere eben, gleich der Erde; sie hatte auch Symbole für die Planeten, Jahreszeiten und Winde. Bei der leisesten Berührung ertönten himmlische Klänge, und durch den Vortrag einer gewissen Melodie vereinigte er den Olymp mit dem Staubgeschöpfe, wandte Laster ab und vertrieb aus den Herzen der Gelüste Unlauterkeit. Auch die Guitarre entstammte seiner Erfindung, deren Ziel dahin ging, die Menschen tugendhaft nnd gerecht zu machen. Sie ward construirt nach der Ordnung des Weltgebäudes. Fohi's Gemahlin verfertigte ein Flöten-Instrument, eine Art von Orgel, welche sie selbst auf Hügeln und Gewässern spielte, mit den zarten Tönen alles bezaubernd. — Die Trommeln wurden vorzüglich bei heiligen Gebräuchen geschlagen; man hatte deren mehrere Arten, und jede davon war einer besondern Gottheit geweiht; z. B. für überirdische Geister, für Dämonen der Unterwelt und uralte Ahnen. — Nach und nach ging diese hocherhabene, wundervolle Musik verloren, und wandelte sich um in ein widriges, lärmendes Geräusch. Mit ihr scheint auch dieser Nation Sinn und Empfänglichkeit für Besseres verschwunden zu seyn. —

Die Aegyptier

leiten ihren Stammbaum gleichfalls bis zu der entferntesten Zeitrechnung hinauf; und obwohl für ein derlei sich beimessendes hohes Alter eben keine unwiderlegbare Beweise vorhanden sind, so treten sie demungeachtet in der Völkergeschichte schon sehr früh als eine in ihrer selbstständigen Bildung begriffene Nation hervor. Gleichwie aber ihre allgemeine Geschichte voller Dunkelheit, und zum Theil mit Widersprüchen überfüllt ist, so mangeln auch, den Zustand ihres ausübenden Musikwesens in längst entschwundenen Perioden anlangend, verläßige Quellen, und die wenigen uns überkommenen Nachrichten heben mitunter gegenseitig sich wieder auf. — Aegyptens Klima ist, wie bekannt, ungemein trocken und heiß. Vor der zeitweiligen Nil-Ueberschwemmung verdorren Pflanzen und Gräser im glutathmenden Boden, — die Vögel wandern aus über das Mittelmeer, einer nährenden Heimath entgegen, — Menschen und Thiere lechzen und schmachten, — dem vernichtenden Drucke erliegend. Erst die wohlthätige Schlamm-Ergießung bringt neues, fruchtbares Leben; alles grünet und blühet wieder in üppig reicher Pracht, — das ganze, frisch emporsprossende Land gewährt den bezaubernden Anblick eines Segenbeglückten Thales, und Ueberfluß entschädigt die Bewohner für die kurze Dauer der im Gefolge der versengenden Dürre sie umnachtenden Entbehrungen. — Hierher, aus Nubien, kamen die alten Aegypter. Sie standen in ihrer geistigen Bildung auf der untersten Stufe, und machten nur langsame Fortschritte. Es waren andächtige, schwärmerische Leute; ernst und fleißig, mit beharrlichem Sinn, der aber eben auch verursachte, daß die vorrückende Cultur auf halbem Wege oftmals wieder stehen blieb. In der Astronomie, Mechanik und Baukunst, Produkte vom Bedürfnisse und ihrer territorialischen Situation bedingt, haben sie wirklich Viel und auch sehr Verdienstliches geleistet. Allein für jene Künste, deren Gegenstand die mannigfaltige Darstellung der Schönheit ist, schien ihnen der Empfänglichkeit Sinn und Auffassungsgeist zu gebrechen. Imponirende Größe und ungeheure Pracht wußten sie zu vereinbaren in ihren gigantischen Stein-Monumenten und kolossalen Werken der Bildhauerkunst; ächte Schönheit jedoch blieb dem geblendeten Auge verborgen. — Von ihrer musikalischen Kunst ist noch nicht ein einziges Zeugniß gebendes Denkmal vorhanden. Ihnen fehlte wahrscheinlich das Aufbewahrungs- und Fortpflanzungsmittel, die Notation. Auch Urtheile über den Gesammtzustand der Tonkunst ermangeln gänzlich, und es bleibt demnach nichts übrig, als nach logischen Grundsätzen von den andern Künsten paralellisirend zugleich auf Jene zu schließen. Eine solche Folgerung wird vollkommen gerechtfertigt durch den intensiven Zusammenhang der Wissenschaften und Künste, durch ein allgemeines Band, durch Identität der ersten Prinzipien verschiedener Kunstzweige, deren Grund tief liegt, allenthalben in der Geschichte sich nachweisen läßt, und wovon die Aegypter evidente Beweise hatten. Sie fanden eine Harmonie zwischen dem Universum und der Kunst, sowohl im Allgemeinen, als in den speziellen Einzelheiten. Die Kunst galt ihnen als Symbolik des Universums, und sie suchten diese Symbolik überall anzudeuten und auszusprechen. Sie zogen Parallelen zwischen Tönen, Planeten und Zeitabmessungen, und gewahrten harmonirende Aecoedanz. Sie kannten demnach die Ton-Verhältnisse und mußten dadurch wohl auch auf ein Ton-System geführet werden.

Ihre ersten Regierer, Osiris, Isis, Harmes, Götter und Göttinnen, die Beherrscher aller Völker im ursprünglichen Natur-Zustande, und Erfinder ihrer Künste und Wissenschaften, sind auch Ueheber der ägyptischen Musik. Osiris liebte sie vor allen; er hielt einen Chor von Sängern und Sängerinnen, darunter neun Jungfrauen mit bezaubernden Stimmen. Isis componirte Gesänge, welche der Menschen Neigungen und Empfindungen leiteten und lenkten. Sie waren lange Zeit die einzigen Melodien, welche gesungen werden durften, weil man als entschieden annahm, daß alle Anderen die Sitten

nur verderben würden. — Hermes erfand die dreisaitige Lyra, und hinterließ Schriften über die Musik, Lobhymnen auf die Götter, und Grundsätze der Regierung. Selbe wurden von den Priestern verwahrt, und bei religiösen Prozessionen zu Ehren der Gottheiten abgesungen, wie z. B. am Osiris-Feste, unter Flöten-Begleitung, von melodischen Frauenstimmen. Auch andere Feierlichkeiten, Jubelfeste oder Leichenbegängnisse fanden niemals ohne Musik statt, und diese war ausschließlich nur darauf beschränkt; denn fröhliche Spiele und sonstige Lustbarkeiten kannte und schätzte das ernsthafte Volk gar nicht, oder gönnte ihnen doch jedenfalls schlechterdings keinen Eingang. — Ihre National-Musik umfaßte demnach blos Lieder, zur Erhaltung, Reinigung und Veredlung der Sitten, zur Verkündigung der Regierungs-Grundsätze, zur Feier der mystischen Gebräuche, zur Verehrung der Götter. Sie war stets mit Poesie verbunden, und alle Gesänge accompagnirten Lyren und Flöten. So diente also die Kunst von der einen Seite zur Symbolik des Universums; von der andern wurde selbe zu moralisch-politischen Zwecken entwürdigt. Es war eine Pflanze, deren Keime hervorsproßten, und sich zu entwickeln begann; zur vollständigen Reife gelangte sie aber nimmermehr. —

Die von Hermes erfundene und eingeführte Lyra war mit drei Saiten bespannt, welche metaphorisch der Aegypter Jahreszeiten, Frühling, Sommer und Winter andeuteten. Die Osiris-Flöte ähnlichte der Form nach einem Kuhhorne, und wurde beim Anblasen gegen das rechte Ohr zu gehalten. Außerdem werden noch Trommeln erwähne, womit sie bisweilen die Chor-Gesänge unterstützten; und auf ihren Obelisken und den übrigen der Zerstörung entgangenen Baukunst-Denkmälern finden sich gegenwärtig noch Abbildungen von sinnreich construirten Harfen, Colascionen, nebst anderen sonderbar gestalteten Instrumenten, deren Namen, Gebrauch und Anwendung jedoch uns unbekannt, und mit einem geheimnißvollen Schleier umhüllt geblieben. —

Dieser Stand währte fort, bis fremde Völker jenen Himmelsstrich besiegten und unterjochten; — spätere Nachweise fehlen gänzlich. — Ueberhaupt ist eine fortlaufend-chronologische Geschichte der sämmtlichen antidiluvianischen Nationen, mit mehr als halbwahrscheinlichen Muthmaßungen aufzustellen, rein undenkbar. Der Mangel an verlässigen Hülfsquellen behindert jede scientifisch genauen Forschungen, das historische Betrachten der Kunst in ihrem Werden, — und nöthiget uns, die ganze, von einem Volke durchlaufene Zeitreihe concentrirt auf einen Punkt zu fixiren, zu hemmen, als stehend sie zu betrachten, und, statt einer Kunstgeschichte, eine Beschreibung des Zustandes derselben in dem contrahirten Zeitpunkte zu geben.

(Fortsetzung folgt.)

Correspondenz.

Berlin am 18 October 1841.

(J. H. C. Bornhardt, G. Nicolai und E. Hentschel.)

Schon in meinem letztgesandten Briefe, hatte ich mir vorgenommen, Ihnen einige Nachrichten über drei mir sehr befreundete oder noch bekannte Kunstgenossen mitzutheilen, von deren Leben und Wirken entweder noch gar nichts Näheres in den größeren Kreisen bekannt geworden zu seyn scheint, oder deren biographische Notizen, wie einige Lexica und Journale sie schon mitgetheilt haben und enthalten, wimmeln von Unrichtigkeiten und Entstellungen. Ich meine den berühmten Guitarre-Componisten J. H. C. Bornhardt in Braunschweig, den Schriftsteller und Journalisten Gustav Nicolai hier, und den als Lehrer tüchtig erprobten Ernst Hentschel, der neuerdings auch durch die Herausgabe einer pädagogisch-musikalischen Monatsschrift wieder in die Oeffentlichkeit getreten ist. Meine Nachrichten gründen sich theils auf Erfahrungen aus eigenem Zusammenleben mit den Genannten, theils auf von denselben selbst erhaltenen Notizen, und sind daher durchaus verlässig. Eine Vergleichung des bisher darüber bekannt gewordenen mag ergeben, wie Viel davon richtig war.

Johann Heinrich Carl Bornhardt zunächst ward geboren 19. März 1774 in Braunschweig. Sein Vater, der als Kammer-Bauschreiber daselbst angestellt war, war ein geborner Thüringer (aus der Gegend von Gotha) und ein ausgezeichneter Musiker (das Clavier und andere Instrumente spielte er mit ziemlicher Fertigkeit). Des Vaters freundlicher Leitung verdankt B. seine musikalische Ausbildung. Auch war es für ihn von großem Vortheil, daß er als Chorschüler bei der damaligen italienischen Oper in Braunschweig thätig seyn durfte. (Die italienische Melodie ist in B.'s Compositionen nicht zu verkennen!) Nicht minder günstig wirkte die gute Herzogliche Capelle auf B.'s Kunstbildung ein. So wurde er 15 bis 16 Jahr alt, als er seine ersten Versuche in der Liedercomposition machte. Diese Gesangstücke wurden bei Spehr in Braunschweig gedruckt und vom Hofrath Eschenburg in dem dortigen Wochenblatte günstig beurtheilt. Dadurch ward der junge Componist zu immer neuen Versuchen angefeuert. Die Musik-Cataloge aus damaliger Zeit zeugen von den sehr zahlreichen Ergebnissen seiner Muse. Von einzelnen Liedersammlungen, besonders aber von der „Guitarrenschule" erschienen allein 8 Nachdrücke (soviel sind dem Verf. bekannt geworden).

Während B. auf diese Weise thätig war, auch vielfach Clavierunterricht ertheilte, war die Bestimmung seines Vaters, daß er die Jurisprudenz studiren möchte. B. war völlig vorbereitet, die Akademie, damals in Helmstädt, zu beziehen, nachdem er in Braunschweig mehrere Jahre das Collegium Carolinum besucht hatte. Das Schicksal wollte es jedoch anders. Dem Vater entgingen die Mittel, seinen Sohn fortstudiren zu lassen. B. ward also wieder auf Musikunterricht und Compositionen angewiesen, seinen Lebensunterhalt zu gewinnen. 22 Jahre alt, verheirathete sich Bornhardt. Von 4 Kindern blieb nur der älteste Sohn am Leben, der gegenwärtig noch in Braunschweig (als Kammer-Registrator) lebt und seines Vaters wackere Stütze im Alter ist. — Nach dem Tode seines Vaters erhielt B. dessen Dienst (vom Herzog Carl W. Ch. Ferdinand), und blieb ihm in diesem Ver-

hältnisse Zeit genug übrig, der Musik nachzugehen. Zufällig machte B. die Bekanntschaft eines hochgestellten Staatsdieners (dessen Kinder er unterrichtete); dieser rieth ihm, seine Compositionen selbst zu verlegen. Ohne weitere Schwierigkeit erhielt er (B.) vom Herzoge die Erlaubniß, eine Presse zu halten und Musikverleger zu werden. Sein Freund gewährte die nöthigen Geldvorschüsse und das Geschäft begann unter der Firma: „Musikalien-Verlag in der neuen Straße" unter den günstigsten Aussichten. B. componirte und arrangirte viele Sachen, so daß der Verlag schon sehr bald einige Bedeutung gewann. — Die ersten Exemplare seiner Presse sandte B. an den Herzog, und erhielt von diesem gerade auf Weihnachten ein Geschenk von — 30 Thlr. — In dieser Zeit war es, daß der italienische Sänger Bianchi von dem in Berlin aufgelöseten italienischen Theater in Deutschland reisete, Intermezzos gab und auch nach Braunschweig kam. — Das angenehme Wesen dieses Italieners, der allein spielte, gefiel sehr und besonders seine Lieder zur Guitarre, die er passend einzulegen und nett vorzutragen wußte. Das erregte Bornhardt's Aufmerksamkeit. Die Guitarre war damals im nördlichen Deutschland gänzlich unbekannt. B.'s Jugendfreund, Aug. Klingemann, der damals in Jena studirte, besorgte ihm eine Guitarre von einem dortigen Instrumentenmacher, — denn Bianchi war auch in Jena gewesen und zwar im Jahr 1798. Im Besitz eines Instruments und mit Hülfe einer französischen Anweisung machte sich B. ernstlich daran und lernte es spielen, was ihm um so leichter ward, als er vorher die Violine, die Viola und das Violoncell schon erlernt hatte. Allmählig erlangte er eine Art von Meisterschaft auf diesem Instrumente. Die Folge war, daß sich B. dadurch in allen gebildeten Zirkeln Braunschweigs Eingang verschaffte. Von allen Seiten her ward er als Lehrer der Guitarre gesucht; denn er war bis jetzt der Einzige, der auf diesem Instrumente Unterricht ertheilen konnte. Die Guitarre kam so sehr in Gang, daß B. einen Guitarrenhandel anfangen konnte, woraus er großen Vortheil zog. In diese Zeit fällt auch die Herausgabe seiner Guitarrenschule, die in 3 starken Auflagen bald vergriffen war. (Ueber 8 Nachdrücke, z. B. bei Concha, Lischke in Berlin ꝛc. sind davon erschienen.) —

„Ohne Anmaßung kann ich (sagte B. mir einmal selbst) behaupten, daß durch mich in dem nördlichen Deutschland die Guitarre so recht bekannt und eingeführt worden ist." — So vergingen 5 — 6 Jahre, als es in Deutschland immer kriegerischer aussah; ohne Gefahr konnten keine Musikalien mehr versandt werden; der Lauf der Posten war gehemmt ꝛc. Bornhardt's Freund und Mittheilnehmer rieth zum Verkauf des Verlags und der Presse, welche der Buchhändler Wollmer aus Hamburg an sich kaufte. Mit diesem Manne stand B. noch mehrere Jahre in Verbindung. Er starb! Nun folgten schlimme und gute Zeiten für unsern B. Die Franzosen bemächtigten sich Braunschweigs; B.'s Staatsdienst erlosch, — er ward völlig brodlos. An Musikunterricht war für's Erste nicht zu denken; die herzogliche Familie, bei der B. Unterricht ertheilte, floh von Braunschweig. — B. brachte seine Effekten, Bücher, Instrumente ꝛc. nach Ottensen, um sie vor dem Feinde zu retten. Hier starb sein Gönner, der Herzog. — In dieser Zeit starb auch B.'s Gattin. Am Begräbnißtage derselben erhielt er das Decret, daß die herzogliche Kammer aufgehoben und alle Dienste erloschen seyen (1807). Doch der Himmel fing bald wieder an heiterer zu werden; mehrere Personen der in Braunschweig anwesenden französischen Behörden nahmen bei B. Guitarre-Unterricht. Aber auch dieses Treiben hörte bald wieder auf. B. ward, als gewandter Schnellschreiber empfohlen, bei dem dortigen Friedensgerichte als Secretair (Greffier) angestellt, — er mußte dem König Hieronimus Treue schwören. — Doch ward auch bei diesem Geschäft die Musik nicht vergessen. Das Componiren ging von Neuem an. In dieser Zeit schrieb B. viele größere Gesangstücke, als Variationen für Sopranstimmen, Canons für Diskant, Tenor und Baß, Intermezzo's für genannte drei Stimmen und Aehnliches. Sie erschienen bei Spehr in Braunschweig. — Die jetzigen Verhältnisse waren aber ohne langen Bestand; die Russen kamen; die Friedensgerichte der Franzosen hörten auf; der rechtmäßige Landesherr Friedrich Wilhelm erschien wieder. Alles kam auf den alten Fuß. B. konnte seine frühere Anstellung nicht wieder erlangen. — Erst im Jahre 1814 erhielt er die Registratorstelle am Obersanitätscollegio. Hier diente er noch 16 Jahre, wobei er nebenbei immer der Musik oblag. Ein Augenübel, staarartiger Natur, machte ihn bald unfähig zum weitern Staatsdienste; er wurde mit einer kleinen Pension in Ruhestand versetzt. Das Augenübel hat sich in der letzten Zeit so gebessert, daß er wieder lesen und schreiben kann. — Was B.'s Verleger anbetrifft, so ist Spehr in Braunschweig wohl der, welcher am meisten von B. erhalten hat; sodann Breitkopf & Härtel und Peters in Leipzig, Simrock in Bonn, Böhme und Cranz in Hamburg und zuletzt Meyer jun. in Braunschweig. (Alle Uebrigen sind — Nachdrucker.) Gegenwärtig lebt Bornhardt in Braunschweig als pensionirter Registrator. — Von seinen Melodien sind sehr viele in den Volksmund gekommen, z. B. „Sei gegrüßt in deiner Schöne, holder Stern" ꝛc. „Ich war ein rechter Faselhans" ꝛc. und viele andere.

Gustav, vollständig Alexander Gustav Wilhelm Nicolai ist am 28. Mai 1795 zu Berlin geboren, und Sohn des Direktors der Seehandlungssocietät, Geheimenraths Nicolai, welcher 1820 daselbst verstarb. Mit dem 10. Lebensjahre kam Nicolai nach Königsberg in der Neumark in Pension. Er besuchte das dortige Gymnasium sieben Jahre lang, und kehrte als Primus omnium desselben, 17 Jahr alt, nach Berlin zurück, wo er noch einige Zeit Schüler des Gymnasiums zum grauen Kloster (Prima) war. Seinen ersten Unterricht in der Musik (Fortepiano) erhielt N. zu Königsberg in der Neumark — von dem ausgezeichneten Organisten Pracht. Schon als Knabe versuchte sich N. in der Composition; auch erlernte er ohne Unterweisung mehrere andere Instrumente, z. B. Horn, Flöte, Guitarre. Nachdem er auf dem grauen Kloster das Abiturientenexamen gemacht hatte, und eben bei der Berliner Universität als Jurist immatriculirt worden war,

zog er 1813, 18 Jahr alt, als Freiwilliger ins Feld. Er wohnte dem ersten Feldzuge bis zum Waffenstillstande bei, der Schlag eines Pferdes zwang ihn, so wie eine sehr zarte Constitution, das Kriegeshandwerk zu verlassen, und setzte seine Studien in Breslau, so wie in Halle fort. In seinen Musestunden erweckten ihn Poesie, Literatur und Musik. In Breslau erfreute er sich in letzterer Hinsicht der freundschaftlichen Unterweisung des unvergeßlichen Berner. Schon als Gymnasiast hatte er einen Roman geschrieben; als Student, wo er besonders an der Lektüre des novalis Gefallen fand, versuchte er sich als Dichter; auch schrieb er ein Drama, und sammelte einen Kreis gleichgesinnter Freunde um sich, indem sie sich gegenseitig geistig zu fördern suchten. — Nach Vollendung seines Trienniums accadem. trat N. 1817 als Auscultator beim Stadtgericht zu Naumburg an der Saale, später als Referendarius beim dortigen Oberlandesgericht ein. Während seiner Musestunden beschäftigte er sich auch hier mit Musik, auch schrieb er ein Mährchen. Allein die Erzeugnisse seiner Phantasie wurden nur vertrauten Freunden mitgetheilt. Im Jahre 1820 rief ihn ein Brief an das Sterbebette seines Vaters nach Berlin zurück. Als er hier ankam, fand er ihn so eben entschlafen. Seine Stiefmutter war schon früher verstorben. Sehr verwickelte Erbschaftsverhältnisse und die Sorge für eine Menge von Stiefgeschwistern nöthigten N., momentan aus dem Staatsdienst zu scheiden. — Mittlerweile verheirathete sich N. — rc. Im Jahre 1821 trat er zu neuer Thätigkeit wieder in den Staatsdienst, indem er Divisions-Auditeur der 2. Garde-Division wurde. Seitdem hat N. unausgesetzt in Berlin gelebt, und in der Hauptstadt hinreichend Gelegenheit gehabt, die Musestunden der Literatur und Kunst zu widmen und sich zu fördern. Mit Spontini seit 18 Jahren in den freundschaftlichsten Verhältnissen, hat N. wesentlichen Antheil an dieses Mannes Kunstschöpfungen, der er (Sp.) unsern N. nicht nur bei der Dichtung seiner Operntexte stets zu Rathe gezogen, sondern auch N.'s Kritik hinsichtlich seiner (Sp.'s) musikalischen Auffassung oft eine Stimme gestattet hat. Zu der vom Professor Marx redigirten Berlin. musikal. Zeitung lieferte N. in den Jahren 1823 — 26 zahlreiche Beiträge, und fehlte es ihm bald nicht an Aufträgen für andere musikalische Zeitschriften; insbesondere stand er mit Gottfried Weber in ehrendem Briefwechsel. Gleichzeitig besorgte er die musikalischen Correspondenzen im „Freimüthigen“ und in mehreren andern gelesenen deutschen Journalen. Erst im Jahre 1829 wagte es N., mit einem größeren selbstständigen Werke vor das Publicum hinzutreten. Er gab damals die musikalische Humoreske: „Die Geweihten, oder der Kantor von Fichtenhagen“, in zwei Bänden heraus. N.'s Absicht war, alle seine Ansichten über Musik, das Resultat langjähriger Forschungen, in einem Novellencyklus darzulegen. So entstand ferner die Broschüre: „Jeremias, der Volkskomponist, eine humoristische Vision aus dem 25. Jahrhundert“, welche im Jahre 1830 erschien. Zwei Bände „Arabesken für Musikfreunde“ schlossen im Jahre 1835 diesen Cyclus. — Außerdem hat N. im Jahre 1830 gemeinschaftlich mit einem andern Verehrer des lyrischen Dramas die Broschüre: „Spontini in Deutschland“ geschrieben, welche in Beziehung auf die Geschichte der Berliner Oper von Interesse seyn dürfte. — Im Jahre 1833 wurde ihm durch ein Zusammentreffen günstiger Umstände möglich, den längst gehegten Wunsch einer Reise nach Italien zu realisiren. Sein Werk „Italien, wie es wirklich ist“, erzählt, was er auf dieser Reise erlebt, und wie er enttäuscht worden. Man hört nicht auf, ihn deshalb zu verketzern, und wenn ihm gleich dies Werk einen schriftstellerischen Namen begründet, und in England, Deutschland, Frankreich und Italien die allgemeinste Aufmerksamkeit erregt hat, es auch in's Englische und Französische und theilweise ins Italienische übersetzt ist; so entschädigt ihn dies doch nicht für die Ungerechtigkeit, mit welcher leidenschaftlich verblendete Journalisten ihm zum Vorwurf machen, er hätte nur getadelt, auch in menschenfeindlicher Stimmung nur tadeln wollen. Denn wer unbefangen das Buch liest, wird sich im Gegentheil überzeugen, daß er das Schöne Italiens mit Liebe und Wahrheit, und mit lebendigeren Farben geschildert, als seine Vorgänger; daß er aber die Schattenseiten dieses Landes mit gleicher Unpartheilichkeit hervorgehoben habe. Jedenfalls hat dieses Werk eine heilsame Reaktion bewirkt. — Seit dem Erscheinen der Arabesken hat N. mit Ausnahme von einigen kleinen Novellen im Jahrgange 1836 des „Freimüthigen“, nichts Schönwissenschaftliches weiter drucken lassen. In der Ausarbeitung eines größern Romans, „Angelica, oder der alte Arzt; ein Nachtstück“, ist er durch amtliche Thätigkeit unterbrochen worden. Man hat N.'n der Auszeichnung werth gehalten, ihn zum Mitarbeiter der Immediat-Commission zur Revision der Militairgesetze zu ernennen. Als solcher hat er den Auftrag gehabt, ein Militairgesetzbuch zu entwerfen, und sich desselben mit Ehren entledigt, da sein Entwurf auf Allerhöchsten Befehl die Grundlage bei den Berathungen der Commission bildet. Bei einer so ernsten Beschäftigung fehlte es ihm an Muse und Lust zu schriftstellerischen Arbeiten; er suchte daher in Compositionen Erholung. So wurde eine Symphonie seiner Composition im hiesigen Opernhause aufgeführet. Die öffentlichen Blätter berichteten darüber sehr beifällig. Seit den letzten drei Jahren ist N. nunmehr als Balladencomponist aufgetreten. Insbesondere hat ihn Uhland entzündet und hat er in 14 bereits im Druck erschienenen Heften vorzugsweise ihn (Uhland), mit aller Glut der Empfindung, und mit künstlerischer Wahrheit wiederzugeben versucht. Auch ist N. bemüht gewesen, nachdem C. Löwe die Ballade zu excentrisch behandelt, diese Gattung wieder auf größere Einfachheit eigentlich zurückzuführen. Auch vierhändige Claviersachen sind von N. erschienen. Seine Versuche als musikalischer Dichter finden sich im 2. Theile der erwähnten „Arabesken“, wo auch das von C. Löwe so vortrefflich componirtes und am Bußtage des Jahres 1833 von Spontini mit so glänzenden Mitteln aufgeführtes großes Oratorium „Die Zerstörung von Jerusalem“ mit abgedruckt ist.

Gegenwärtig lebt Nicolai nicht in den annehmlichsten Verhältnissen, indem er in Folge verdrießlicher Vorgänge,

an welchen mehr wohl sein excentrisches Wesen als sein Charakter Schuld seyn dürfte, vor einem Jahre ungefähr seines Amtes entsetzt und in noch heute fortdauernde Untersuchung gestellt wurde. Es ist dies sehr zu beklagen, aber nicht zu ändern. Auf die „Arabesken“ zurückkommend, hat man auch dieses Buch wohl schon falsch beurtheilt und Nicolai Schuld gegeben, daß er darin unsere schöne Tonkunst zu verunglimpfen suche; indeß wird kein Unbefangener einem Zuge der Art darin begegnen. Ueberhaupt scheint N. einer von denjenigen unglücklichen Menschen zu seyn, welche, etwas zu eilig und unbedacht in der That, auch im Willen schon verkannt oder verdächtigt werden. Dieser, der Wille, ist gewiß gut bei N., und jenen Fehler wird der Ernst reiferen Alters gewiß noch heben.

Ernst Julius Hentschel endlich ward geboren am 26. Juli 1804 zu Langenwaldau bei Liegnitz in Niederschlesien. Daselbst auch erhielt er von seinem Großvater, dem Organisten Hohberg, den ersten Schul-Unterricht. Im Jahr 1811 starb der Großvater. Sein Nachfolger war der Organist Prüfer, ein Mann von großer Berufstreue und seltener Geschicklichkeit im Lehren. Vom October 1815 an, wo sich H. für den Schullehrerberuf entschied, wurde er von Prüfern auch im Clavier und im Geigen unterrichtet, und nahm Theil in der damals sehr blühenden Pensionsanstalt des Pfarrers Balthaser am Unterrichte in fremden Sprachen, Geschichte, Geographie ꝛc. Im October 1817 ging Hentschel nach Kroitsch, einem Dorfe am Zusammenflusse der Katzbach und der Neisse, um sich unter dem Cantor Speer in der Musik weiter auszubilden. In Hinsicht auf Musik waren die Studien, welche H. machte, von vielfacher Art, und da ihm hiezu die Zeit reichlich zugemessen war, er auch Veranlassung genug fand, jüngere Schüler theils im Singen, theils im Spielen aller gewöhnlichen Instrumente zu unterrichten, so gewann er wenigstens eine ziemlich breite Basis musikalischer Bildung. Im April 1821 trat er (als Seminarist) in das Bunzlauer Seminar. Hier lernte er den als Schulmann so sehr ausgezeichneten edlen Dreist (starb als Schulrath in Stettin) schätzen. (Dreist war ein ausgezeichneter Gesanglehrer, — Pestalozzianer ꝛc.). Am 7. October 1822 (18 Jahre alt) verließ H. Bunzlau, einem Rufe nach Weißenfels folgend. Er ward als Hülfslehrer an der mit dem dortigen Seminar verbundenen Kinderschule angestellt; im Seminar selbst wurden ihm anfänglich nur wenige Stunden übertragen. Dr. Harnisch (Seminardirektor in Weißenfels) hatte auf Hentschels Fortbildung großen Einfluß. — Im Sommer 1823 ging H. auf Staatskosten nach Berlin, um bei Logier die Musik zu studiren. Diesem genialen Manne verdankt Hentschel außerordentlich viel, besonders in Bezug auf Unterrichtskunst. Auch Zelter nahm sich Hs. wohlwollend an. H.'s Zusammenleben mit Löwe, Schärtlich, Zschiesche ꝛc., die damals auch in Berlin sich aufhielten, mußte in jeder Hinsicht bildend auf ihn einwirken. Hentscheln wurde bei seinem Abgange von Berlin (im November) von Logier der Antrag gemacht, mit dem Institute des Letzteren in nähere Verbindung zu treten; diesen Antrag lehnte H. aber ab und ging wieder nach Weißenfels zurück. Nun wurden Versuche gemacht, das in Berlin Erlernte im Einklange mit den Zwecken des Seminars in Anwendung zu bringen. Im Jahre 1824 wurde er zum 3. ordentlichen Lehrer des Seminars ernannt. Neben andern Beschäftigungen wurde er für das gesammte Musikwesen der Anstalt verantwortlich. — So blieb es auch, als er 2 Jahre später in die Stelle des zweiten Lehrers einrückte, nur daß er von dieser Zeit an in eine innigere Verbindung mit der Kinderschule des Seminars trat. Im Sommer 1830 machte er, vom Staate unterstützt, eine pädagogische Reise nach Süddeutschland und den Rheingegenden, von der er körperlich und geistig erfrischt zurückkehrte. Im Herbste 1832 übernahm er, in Verbindung mit dem Seminarlehrer Prange die Leitung einer Privat-Präparandenanstalt (worin angehende Lehrer unterrichtet werden!). Diese Anstalt ist späterhin mit dem Seminare selbst in Verbindung gesetzt worden, jedoch hat Hentschel die specielle Leitung des Unterrichtswesens derselben behalten. So erstreckt sich jetzt seine Wirksamkeit auf 60 Seminaristen, 50—60 Präparanden und 330 Schulkinder ꝛc. — Hentschel ist königlicher Musikdirektor. — Ein äußerst talentvoller, denkender Lehrer. Schütze in Dresden ist von ihm gebildet worden. — Hentschel hat sehr viele seiner Aufsätze niedergelegt in Dr. Diesterweg's „rheinischen Blättern für Erziehung und Unterricht“ ꝛc., — in der „Darmstädter allgem. Schulzeitung“ ꝛc., — in der pädag. Zeitschrift: „der Schulrath an der Oder“ von Dr. Harnisch, — in der „Eutonia“ von Hientzsch, — ꝛc. Im I. Theil von Dr. Diesterwegs „Wegweiser für deutsche Lehrer“ ꝛc. 2. Aufl. ꝛc. steht ein trefflicher Aufsatz über Gesangunterricht in Schulen und die gesammte musikalische Bildung eines Volksschullehrers. — Auch die im „Schulrath an der Oder“ (herausgegeben von Dr. Harnisch) abgedruckte kurze Anleitung zum Gesangunterrichte (sie ist bei Anton in Halle besonders abgedruckt zu haben) hat unter dem Lehrerpublikum verdiente Anerkennung gefunden. — Das von Hentschel edirte und sehr verdienstliche Choralbuch führt folgenden Titel: „Evangelisches Choralbuch mit doppelten Zwischenspielen, enthaltend 156 der gangbarsten Choräle in 4stimmiger Bearbeitung. Weißenfels, beim Herausgeber, in Commission bei C. F. Meusel, 1840“ ꝛc. — Daß Hentschel Redakteur der „Euterpe“ (Erfurt, bei Körner) ist, ward Eingangs schon angedeutet. Ueber die von H. geleiteten thüringischen Lehrer-Musikfeste berichtet die Eutonia das Nähere. — —

Feuilleton.

Lesefrüchte.

(Guter Rath für deutsche Concertgeber, welche nach London reisen). Einem Londoner Correspondenzartikel im „Morgenblatte“ entlehnen wir folgende Notiz, welche nicht ohne Interesse für diejenigen deutschen Künstler seyn dürfte, die in der Absicht von Concertgeben nach London reisen: „Länger als bei den dramatischen Leistungen könnte ich bei den musikalischen, bei den Concerten verweilen, deren unsere Season eher zu viele als zu wenige gehabt hat. Statt aber trockene Nomenclaturen zu liefern: Signor A. sang dies, Hr. C. spielte das ꝛc. — und auf mehr könnte sich ein gedrängter Bericht nicht einlassen — möchte ich lieber den

deutschen Tonkünstlern, die London für ein unerschöpfliches Eldorado zu halten scheinen, indem kaum eine Woche verging, wo nicht ein neuer deutscher Concertgeber auftauchte, lieber landsmannschaftlich rathen, vor ihrem Hierherkommen sich reiflich mit ihren Cassen zu besprechen. Es war von vorn herein unmöglich, daß alle während der Season veranstalteten Concerte Gewinn abwerfen konnten. Noch vor fünf oder sechs Jahren gab es der fashionablen Concerte — und auf andere speculiren die fremden Gäste schon um deswillen nicht, weil nur diese Guineenpreise haben — im Durchschnitte täglich eines, ein Morgen- oder Abend-Concert. In der letzten Season belief sich die Durchschnittszahl auf vier. Wie sollten da die Billets Käufer finden? — Denn so ungeheuer groß London ist, besitzt es doch nur verhältnißmäßig wenige Concertgänger. Die Season muß die Säle füllen, weshalb auch außer der Season die Säle geschlossen sind; aber die Seasonleute haben noch viel Anderes zu thun als Concerte zu besuchen, und wollten sie sich sogar regelmäßig in die gegebenen theilen, der Numerus würde bedeutender Gewinn immer ungenügend bleiben. Die Eintrittspreise sind hoch, aber die Ausgaben sind es nicht minder. Für exclusiv fashionable Concerte giebt es nur zwei Räume, die sog. Hanover-square-rooms und den großen Saal im italienischen Opernhause. Wer den letztern wählt, hat zuvörderst an Laporte, den Pächter des Hauses, 120 Guineen Miethe zu entrichten. Ohne Mitwirkung der italienischen Singvögel ist ein Concert der Art nicht mehr denkbar und von unentgeldlicher Unterstützung keine Rede, Point d'argent, point d'Italiens. Eine Grisi, Persiani, Viardot und Löwe haben jede einen fixen Preis von 15, ein Rubini, Mario, Tamburini und Lablache von 10 Guineen. Vieuxtemps spielt nicht unter 10, Liszt nicht unter 20 Guineen, und das müssen einheimische und darum minder beachtete Sänger seyn, die sich mit 5 — 8 Guineen abspeisen lassen. Hiezu der Aufwand von Avertissements, untergeordnete Gehülfen und Champagner in den Zwischenräumen, und es rechnet sich schnell zusammen, daß der Concertgeber 300 Pfund in der Hand haben muß, ehe er daran denken kann, auch nur einen Schilling in die Tasche zu stecken."

(Das Altonaer Sängerfest.) Der „Gesellschafter" enthält in seinen Nummern 163 u. f. eine unterhaltende Beschreibung des kurz nach dem dritten norddeutschen Musikfeste (in Hamburg) zu Altona gefeierten großen Sängerfestes, wozu sich die Liedertafeln und Sängervereine von Glückstadt, Stade und andern Städten der Nieder-Elbe, wie auch benachbarten Landstädten in großer Zahl versammelt hatten. Die Beschreibung wird mit einem eben so launigen als gutmüthigen Seitenhiebe auf das Hamburger Musikfest eröffnet, welche also lautet: „Als ich das Weichbild Hamburgs betrat, waren so eben die letzten Klänge des dritten norddeutschen Musikfestes verhallt. Ich hatte gehofft früh genug einzutreffen, um wenigstens einige von den großen Festlichkeiten zu sehen, die man mit Hamburgischer Manificenz veranstaltet hatte, aber ich gewahrte nur die leere Festhalle, mit einer improvisirten Orangerie vor der Thür, die eben deshalb 12000 Mark Banco kosten sollte, und das nackte Gerüst eines Zeltes in der Mitte des Alster-Bassins, das einige Abende vorher Fremde und Einheimische durch den Glanz seiner feenhaften Erleuchtung bezaubert hatte. Was ich nicht gesehen, wollte ich mir wenigstens beschreiben lassen. Ich fragte Künstler und Zuhörer, Unbefangene und Recensenten, Enthusiasten und Indifferenten — nur keine Comité-Mitglieder — und vernahm die verschiedensten Urtheile in Betreff der künstlerischen Leistungen, hörte dagegen die allgemeinste Klage über die ökonomischen Anordnungen, und einen Hauptvorwurf, den man in Hamburg am wenigsten hätte merken sollen, nämlich den, daß es an Speisen gefehlt habe, obgleich man sich bei dem großen Festmahle das Couvert mit zehn Mark (4 preuß. Thlr.) habe bezahlen lassen, und 2 Mark — für das bloße Zusehen." — Dann folgen die Specialitäten über das Altonaer Fest, welche offenbar in Hinsicht auf das gesellschaftliche Zusammenleben denselben einen bedeutenden Vorrang vor jenem Hamburger Feste einräumen. Der Organist Blau leitete die musikalischen Aufführungen mit einem großen Orgel-Präludium ein, dem dann Compositionen von Schicht, Punny, Richter, und Fr. Schneider folgten. Nach dem geistlichen Concerte in der Kirche fuhren alle Festtheilnehmer unter Musik und Kanonendonner und unter jubelndem Zurufe des Ufervolks auf mehreren festlich geschmückten Dampfschiffen die Elbe entlang nach dem Garten des Etatsraths Baur. Gesänge verschiedenen Inhalts erschollen hier: zuerst der begeisternde Kriegerchor aus Spohrs Jessonda, dann Lieder von Kreutzer, Reichardt, Mendelssohn, Fried. Schneider, Rücker, Lindpaintner und Schäffer, und endlich auch Arndts „deutsches Vaterland", welcher Kerngesang den Enthusiasmus aufs Höchste steigerte. Darauf glänzendes, gastlichstes Festmahl, gewürzt mit vielfältigen poetischen, musikalischen und prosaischen Toasten, und beendet mit C. M. v. Webers Lied „Freiheit". Und endlich noch ein solenner Festball, denn — — „das Höchste von allen Gütern ist doch der Frauen Schönheit".

Kleine Zeitung.

Leipzig am 10. October. Unsere Gewandhaus-Concerte haben begonnen, und zwar unter Concertmeister Davids Leitung. Als Sängerin ist wieder Fräulein Meerti engagirt worden. In diesem ersten Concerte wurde Beethovens vierte Sinfonie und Mendelssohns Ouverture „Meeresstille" aufgeführt. Außerdem sang die Meerti zweimal, der Clarinettist Heinze blies ein Concertin von Weber und ein junger Violinvirtuos, Namens Camillo Sivori, aus Genua, der sich für einen Schüler Paganini's ausgiebt und — wenn er dies auch nicht im eigentlichen Sinne des Worts wäre oder seyn sollte — doch wahrhaft Ausgezeichnetes leistet, trug einen selbst componirten Concertsatz vor.

London am 18. October. Einen bedeutenden Stein, welcher dem Gedeihen der deutschen Oper hier immer noch im Wege lag, hätte ein höherer Wille selbst hinweggeräumt: Laporte, der bisherige Unternehmer der italienischen Oper, welcher durch seine Verbindungen wie durch seine persönliche Gewandtheit eine Herrschaft über unser ganzes hiesiges Opernwesen auszuüben vermochte, wie sie wohl so bald nicht wieder einem Impresario gelingen dürfte, und wie sie auch seit der kurzen glücklichen Händelschen Zeit bis dahin auch wohl keiner wieder inne hatte, — Laporte ist todt, ein Mann in den besten Jahren und dem hellsten Lebensfeuer, rafft ihn ein hitziges Fieber hinweg. Man spricht schon von seinem Nachfolger und nennt laut als solchen einen Deutschen, aber seinem Vaterlande in so vieler Beziehung untreu gewordenen, nämlich den Musikalienhändler Moritz Schlesinger in Paris. An Muth zu dem Unternehmen fehlte es dem Manne wohl nicht, ob an Geschick — kann ich nicht beurtheilen, jedenfalls nicht.

Kopenhagen im October. Wie Ihnen vielleicht von anderer Seite her schon bekannt geworden seyn wird, hatten wir im Verlaufe dieses Sommers hier auch eine deutsche Oper, nämlich vom Großh. Meklenburg-Strelitzschen Hoftheater. Wir freuten uns herzlichst über deren Ankunft, weil wir uns der schönen Hoffnung hingaben, bei dieser Gelegenheit noch einmal die deutschen Meisterwerke eines Mozart, Spohr u. A. in ihrem Original zu hören; allein die einzige deutsche Oper, welche die Gesellschaft zur Ausführung brachte, war Lortzings „Zaar und Zimmermann", und im Uebrigen ward unsere Hoffnung blos bis dahin erfüllt, daß wir die oft abgeleierte Bellinische „Norma" und „Somnambula", Rossini's „Tell" und „Othello", und Auber's „Fra Diavolo" auch mit deutscher Textübersetzung zu hören bekamen. Daß das Verlangen unseres Publikums keine Schuld daran trug, beweist die Thatsache, daß der am wenigsten italienisirende und französelnde „Tell" nicht weniger als zehn Mal bei stets überfülltem Hause gegeben werden mußte, und auch Lortzings „Zaar" mit dem größten Beifalle aufgenommen wurde, während die übrigen Opern mehr Gleichgültigkeit als Theilnahme fanden. Vielleicht fehlte es der Gesellschaft an genügenden Gesangskräften: ein Tenor Irmer und der Mezzo-Sopran Mad. Hahn waren die einzig bemerkenswerthen Talente.

Boulogne sur Mer im October. Die hier seit mehreren Jahren schon bestehende philharmonische Gesellschaft befindet sich unter de Chauvecets Leitung fortwährend im besten Wachsthum. Ihre Aufführungen, welche Paret dirigiet, gestalten sich von Jahr zu Jahr glänzender und großartiger. Kürzlich hat dieselbe auch eine

Gesangsschule eröffnet, worin Lusttragenden und Befähigten ohne Ausnahme des Geschlechts und Alters von Alfons Godefroi (Bruder des Pariser Componisten) unentgeldlicher Unterricht ertheilt wird. Auch die geistliche Musik hat durch Anstellung des Organisten Guillemaut an der Hauptkirche St. Nicolas einen bedeutenden Gewinn gemacht, indem derselbe Meister seines Fachs ist und sich viele Mühe in der Heranbildung seines Kirchenchors giebt. Für Hebung des Dilettantismus sorgen die äußerst geschickten Musiklehrer: Renaud, Erasseg Laurent (Harfenist), Obert, Mlle. Wlosetka (aus Wien), und die elegante Pianistin Mad. Mocker. Ich glaube, daß kein schlagenderer Beweis für den regen, tüchtigen musikalischen Sinn, der hier herrscht, geliefert werden kann.

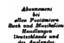
Stuttgart am 20. October. Jüngster Zeit ward hier Broedills Oper „der Zigeunerin Warnung" kurz nach einander zwei Mal und jedes Mal bei überfülltem Hause gegeben. Den Beifall darf man einen glänzenden nennen, und wirklich auch enthält die Oper viele schöne Sachen, namentlich ist der streng lyrische Theil dem Componisten sehr gelungen. Eine Umarbeitung des Textes, wodurch insbesondere der oft gar zu fagen und in ihrer übermäßigen Länge störenden Dialogen der gebührende Platz angewiesen würde, könnte ohne Zweifel dazu beitragen, diese Oper überall zu einem dauerndem Repertoir zu erheben. Die Cantilene ist trefflich gehalten, und die Instrumentation gelungen gearbeitet, wenn hie und da auch wohl etwas zu voll. Webersche Anklänge, vielleicht aus des Componisten Schulzeit noch herrührend, lassen sich nicht verkennen, aber sie bilden gleichwohl eine wesentliche Tinte in dem Charakter des ganzen Gemäldes, beleidigen das Gefühl nicht und schaden noch weniger der Originalität. — Fräulein Pixis trat in ihrem begonnenen Gastrollen-Cyclus bereits drei Mal auf, als Romeo und zweimal als Nachtwandlerin. Die ungewöhnliche Fülle und Tiefe ihres Mezzo-Soprans frappirt Anfangs das deutsche Ohr, aber nur diesen ersten Eindruck erst verwischt, und ihre eminente, vollendete Kunstbildung, verbunden mit einer Wahrheit und Plastik des Spiels und des gesammten Ausdrucks, wie sie von wenigen Künstlern noch erreicht wurde und wie sie das höchste Talent und der durchdringendste Beruf nur erreichen kann, muß zur Bewunderung hinreißen. Das bewies auch ein zweimaliges stürmisches Hervorrufen in ihrer zweiten und dritten Rolle: hier eine große Seltenheit, und nur der Luther einmal wiederfahren. — Zur Feier des 25jährigen Regierungs-Jubiläums unsers Königs wird am 30. d. hier im neuen Königl. Reithaussaale Haydn's „Schöpfung" mit ungewöhnlichen Mitteln, nämlich einem Personale von circa 500 Instrumentisten und Sängern, welche sämmtlich unsere Stadt stellt, unter Lindpaintners Direktion aufgeführt werden. — Von fremden Concertgebern erregte jüngster Zeit besonders der Physharmonica-Spieler Batka aus Wien, ein tüchtiger Musiker, hier viel Aufsehen. Mit außerordentlicher Meisterschaft auch behandelt er sein Instrument, das in seiner Vollkommenheit zugleich alle ähnlichen früheren Erscheinungen weit hinter sich läßt. Batka konnte zwei stark besuchte Concerte kurz nach einander geben. Dann auch der treffliche Pianist Pyrkhert aus Wien.

Miscelle.

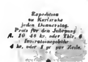
(Vervollkommnete Aeolsharfen.) Ein Herr Wilhelm Melhop in Homburg läßt nach seiner Angabe verbesserte Aeolsharfen anfertigen, welche der Aufstellung an Fenstern und Thüren nicht mehr bedürfen, um einen solch starken Luftzug zu empfangen, der die Saiten zum Tönen zu bringen vermag. Man weiß, welche Beschwerlichkeit und Unannehmlichkeit mit jener Aufstellung stets verbunden ist; um solche zu beseitigen und gleichwohl, und an jedem beliebigen Orte im Freien zwar, den erforderlichen Luftzug sich zu verschaffen, läßt nun genannter Hr. Melhop Aeolsharfen verfertigen, bei welchen der Saitenchor ganz eingeschlossen ist und der sich dadurch fünfmal verstärkende Wind mittelst eines Sammeltrichters zu den Saiten geführt wird. Der Erfolg des ersten Versuchs schon war ein solch' vollkommener, daß nun auch nicht etwa mehr die vorderen zwei oder drei Saiten blos tönen, sondern alle in verhältnißmäßige Schwingung gesetzt werden. Hr. Melhop giebt bei jedem nach seiner Erfindung angefertigten Instrumente den Stimmenton selbst an, den er nach der Chladnischen Tonlehre im Grundton der Resonanzdecke findet. Wenn darnach die Saiten unisono gestimmt sind, so bedarf es nur eines leisen Luftzuges, um sogleich sie alle in Vibration zu setzen. Selbst der Akustiker, Fr. Kaufmann aus Dresden, der jene verbesserten Aeolsharfen wochenlang untersuchte, ward durch ihre Vollkommenheit so sehr überrascht, daß er ein öffentliches Zeugniß darüber ausstellte. Auch der äußere Bau der Melhopschen Aeolsharfen ist so dauerhaft und vollkommen, daß weder Hitze, noch Kälte, noch Regen ihnen irgendwie schadet, und man dieselbe also unbedenklich an jedem Orte in Gärten aufstellen und stehen lassen kann. Nur kalte Nebel führen eine Verstimmung herbei, durch welche indessen öfters die schönsten Mollaccorde erscheinen.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. **Nr. 45.** 11. November 1841.

Andeutungen
über den Zustand der Tonkunst, bei den ältesten Völkerschaften.

(Fortsetzung).

Die Hebräer

haben schriftlich mancherlei Nachrichten über ihre Musik hinterlassen. Eine hohe Meinung von der großen Schönheit und Vollkommenheit dieser Kunst ist derselben charakteristisches Resultat; und ebensowohl israelitische als christliche Schriftgelehrten können darüber nicht genug Ruhm- und Preiswürdiges aussprechen. Neuere Untersuchungen haben uns indessen anders, wahrer und richtiger belehrt, und müssen bei einem Total-Ueberblick dem geläuterten Urtheile zum untrüglichen Leitfaden dienen. — Notorisch erwiesen darf angenommen werden, daß das auserwählte Volk fast alle seine wissenschaftlichen Kenntnisse von den Phöniziern, Chaldäern und Aegyptiern entlehnte, mit denen es ursprünglich schon durch Sitten, Gebräuche, Sprache und Abstammung, mehr oder weniger, verbunden war. — Mangel an Erfindungsgeist, Kämpfe um äußere Existenz, Begierde und Habsucht nach neuen Besitzthümern, und dadurch fortwährend in grausame Kriege verwickelt; — vor allen aber knechtische Anhänglichkeit an manche durch Alterthum und Religion geheiligte Ordnungen, Satzungen und Gebräuche, Verachtung aller fremden, in geistiger Ausbildung weit vorgerückten Völker, — dies sind die bedeutsamsten Hindernisse, welche den Hebräern bei ihrer Cultur-Entwickelung fast unübersteigbar in den Weg sich stellten! — Daher brachten sie es denn in Künsten und Wissenschaften nicht einmal zur Mittelmäßigkeit, und an freier schöpferischer Kraft, folglich an idealen Kunstproduktionen, scheint es ihnen gänzlich gemangelt zu haben, einzig den Sinn für eine bilderreich erhabene Poesie ausgenommen, von welchem in der That Bewunderung erregende Zeugnisse vorliegen. Der enge Zusammenhang zwischen Dichtung und Tonkunst, welcher vorzugsweise bei Völkern, die auf der ersten Bildungsstufe stehen, sich darstellt und aufzeigen läßt, könnte jedoch den Glauben veranlassen, daß es ihnen keineswegs an Thätigkeit zu musikalischen Produktionen gebrach, und solche Vermuthung wird durch eine allenthalben geäußerte Vorliebe für Musik nur mehr noch bestätigt. Bereits in den frühesten hebräischen Teaditionen finden sich Spuren davon, und schon von Jubal wird ausdrücklich erwähnt: „daß von ihm herkommen sind Geiger und Pfeiffer.“ — Moses lernte bei seinen Erziehern, den Aegyptern. Er sang, nachdem ee das rothe Meer durchzogen, beim Fluthenuntergang der verfolgenden feindlichen Heereshaufen dem aus so großer Bedrängniß errettenden Gotte Abrahams eine Lob- und Dank-Hymne; alles Volk stimmte mit ein, und Weiber schlugen tanzend Cymbeln und Pauken. Schlachten-, Sieges- und Triumph-Gesänge, theils mit, theils ohne Instrumentalbegleitung, werden in den Büchern des alten Bundes häufig erwähnt. Durch Musik wurde der Kriegee ins Feld gerufen; durch Musik zur Eroberung entflammt. Untee Gesang und Tanz, beim Schalle der dröhnenden Tuba, der wiebelnden Pauken, und schwirrenden Harfen kehrten freudetrunken Israels Streiter in die Heimath zurück, Jubelliedee anstimmend zum Preise der Siegverleihenden Gottheit. — So wie sie sich durch Töne zum Morden begeisterten, so gebrauchten sie selbe auch bei ihren Festen der Freude und der Trauer; sie knnnten ihren Einfluß auf die Gemüther und Leidenschnften, legten ihnen sogar Heilkraft in gefährlichen Krankheiten bei, befeuerten sich zum Weissagen durch Gesang, untee den miteinstimmenden Klängen von Psaltern, Cymbeln und Haesen. Ihre Propheten waren Dichter und Musiker, die zugleich auch auf die Weisheit sich gelegt hatten, und dem Volke bei wichtigen Ereignissen Rathschläge ertheilten. Sie hielten öffentliche Schulen, und unterrichteten vorzüglich in der Dicht- und Tonkunst. König Davids Capelle zählte 4000 Sänger und Instrumentalisten. Er selbst tanzte, umrungen von allerlei Saitenspiel, in religiöser Begeisterung vor der Bundeslade her. Salomon trat ebenfalls in des Vaters Fußstapfen. Er hielt sich eine große Anzahl von Musikern, und seine eigenen Worte lauten: „ich schaffte mir Sänger und Sängerinnen, und beglückte die Menschen durch Wohlklänge.“ — Das hohe Lied war vermuthlich eine Art von symbolischem Drama; seenisch dargestellt, und mit musikalischen Zwischensätzen begleitet. Bei fröhlichen Festen und Trauerfällen, bei Gastgeboten und Leichenzügen fehlte niemals Gesang, Tanz und Flötenspiel. „Wie ein Rubin in seinem Golde leuchtet, also ziert Gesang das Mahl; wie der Smaragd schimmert, umfaßt vom edeln Metall, also munden Lieder beim guten Wein;“ — spricht Sieach. —

Noch besonders aber wurde die Musik zur Verherrlichung ihrer Gottesverehrungen angewendet; Sänger und Sängerinnen, Flötenspieler, Harfenisten und Trompetenbläser waren dabei beschäftigt; und zur Einweihung des Salomonischen Tempels wirkten aktiv mit nicht weniger als: 200,000 Chorsänger; 40,000 Harfen; 40,000 goldene Systern; und 200,000 silberne Trompeten. — Als später das Reich in Verfall kam, erstickten fortwährende Kriegesunruhen auch allmählig jede Hinneigung zur Tonkunst; und nach der Babylonischen Gefangenschaft diente sie nur mehr zur Tröstung in ihrem großen Leid und Jammer. — Von jener berühmten Musik der Hebräer ist uns keine Probe aufbehalten worden; sie verhallte in der Luft, da ihnen die Mittel, selbe durch bestimmte Zeichen fortzupflanzen, unbekannt geblieben. Man war versucht, die Accente ihrer Buchstaben für musikalische Noten zu halten, und bemühte sich, Melodien daraus zu entziffern; es blieben aber nur grundlose Hypothesen, und die Hervorbringungen lieferten vielmehr ärmliche und widrige Phrasen, anstatt die Trefflichkeit des tonkünstlerischen Zustandes zu beurkunden. — An musikalischen Werkzeugen scheinen sie übrigens keinen Mangel gelitten zu haben. Sie kannten verschiedene Saiten-, Blas-, Rohr-, Blech- und Schlag-Instrumente, unter den National-Benennungen: Nebbel, Kinnor, Ugab, Schofar, Keren, Chazogera, Thoph, Chalil, Zelzelim, Meanim, Schalischim u. m. a, welche zum Theil, mehr oder minder, unsern Harfen, Guitarren, Flöten, Lauten, Triangeln, Cymbeln, Papageno-Pfeifen, Castagnetten, Hörnern, Pauken (Adufen) rc. rc. ähnlichten. Man besitzt von einigen noch Abbildungen, die jedoch nach unvollständigen Beschreibungen geformt sind, daher wenig erläutern, und, falls sie richtig wären, weit eher den Gegenbeweis eines sehr geringen Ausbildungsgrades aufstellen würden. — Die große Menge von Sängern und Spielern, welche entweder zugleich oder in Wechselchören beschäftigt waren, führt auf die Vermuthung, daß die Musik der Hebräer überhaupt im Chornlstyl gehalten, und demnach mit den Kirchengesängen der ersten Christengemeinden sich amalgamirte. — Interessante Nachrichten, diesen historisch wichtigen Gegenstand betreffend, verdankt die Kunstwelt den unermüdlichen Forschungen folgender hochgeschätzter Schriftsteller: Forkel (Musik-Literatur), Le Lang (Bibliotheca sacra), Joel Loewe (Einleitung zu den Psalmen), Moses Mendelssohn, Jahns und de Wette (Archäologie), Genesius (Wörterbuch), Pfeifer (über die Musik der Hebräer), Rosenmüller (Scholia in Psalmos) u. A.

Die Griechen.

Es liegt ein eigner Reiz darin, das Streben Einzelner nach Vollkommenheit, zur Erreichung des höchsten Zieles der Menschheit, in allen seinen speziellen Richtungen, das nothwendige Mißlingen bei diesem, das halbe Gelingen bei jenem Volke, mit kritisch prüfendem Ueberblicke zu beobachten. Alle waren auf dem Wege zur Bildung. Viele sanken nach vergeblichen Aufschwungs-Versuchen, fruchtlos ankämpfend, bald wieder zurück in die tiefe Nacht der Barbarei; wenige erreichten die Hälfte der kühn begonnenen Laufbahn, und nur zwei Völker des Alterthums — Griechen und Römer, — vorzüglich aber Jene, waren so glücklich, zu einer Ausbildung zu gelangen, welche die Bewunderung ewig erregen, zur Nacheiferung mächtig anspornen muß. Und, wahrlich! nicht eine einzelne Kunst, nicht eine einzelne Wissenschaft ist es, worin Hella's Urbewohner das Achtung gebietende Erstaunen in Anspruch nehmen, sondern die Beziehungen, der feste Zusammenhang aller Zweige der Wissenschaft und Kunst, das Ineinandergreifen Beider in das Leben, die allgemeine Harmonie, welche überall stattfinden muß, insbesondere aber bei den Griechen in wundervoller Accordanz sich realisirte. — Lange Zeit über vertraten Mythen die Stelle schriftlicher Nachrichten fast bei allen Völkern. So auch hier, in Gräcien. Jahrhunderte hindurch behalfen sich die Peloponeser mit dunkeln Sagen ihres Ursprungs, die mittelst mündlicher Ueberlieferungen ununterbrochen auf die nachfolgenden Generationen sich fortpflanzten. Eine fruchtbare Phantasie, freie schöpferische Kraft und tiefes Schönheitsgefühl erscheinen bei den Griechen schon in ihrem früheren Zustande als charakteristische Merkmale. Sie erschufen sich eine wunderhafte Entstehung, machten ihre ersten Regenten und die Urheber der Künste zu überirdischen Wesen, und verehrten selbe durch mystische Festspiele. Ihre Sagen wurden zu Gedichten, — die Gedichte zu Tanzbegleitetem Gesängen. Mit sinnlicher Liebe lebten sie in der mythischen Welt, welche der Wirklichen damals so nahe lag. Ihre Götter selbst waren ja unter und mit ihnen umhergewandelt; sie erfanden die Werkzeuge der Künste, und unterrichteten die Sterblichen in deren Ausübung. Zeus lehrte Amphion; Pallas erfand die Flöte; Apollo die Kithara; Hermes die Leier und Pan die Schalmei. Gesang und Saitenspiel diente sogar den Olymp-Bewohnern zur Ergötzlichkeit; sie ließen zu Wettstreiten sich herab, und dem besten Meister ward die Lorbeer-Krone zuerkannt. So kämpften Phöbus und Pan, Marsyas und Apollon um den Sieger-Preis. Letzterer zeichnete sich vor allen durch seine göttlichen Gesänge aus, welche er selbst mit der Lyra oder Kithara begleitete. Er war der Gott der Poesie und Musik, wie überhaupt der Kunst; und wurde durch Gesänge, durch vereinigte Poesie und Musik verherrlicht. Die Musen-Schwestern, diese lieblichen Beschützerinnen der schönen Künste, bildeten sein reizendes Gefolge. Sie thronten auf den geheiligten Gipfeln des Helikon, des Parnaß und Pindos. Hier schöpften sie aus dem castalischen Quell; besangen die Götter und begeisterten das Menschengeschlecht zu Lob- und Dank-Hymnen. — Aber nicht die Götter allein, sondern auch Halbgottheiten, und auserkohrene Sterbliche waren herrliche Sänger, welche durch der Töne Zaubergewalt Lebendes und Lebloses entzückten. Orpheus bewegte Bäume und zähmte wilde Thiere; — Amphion griff in die Saiten und Steine kamen heran, gehorsam sich fügend zur thebanischen Mauer; — Linus erhielt von Apollo selbst dessen eigene Leier zum Geschenke, und Musäus stieg hinab in die elisäischen Felder, und beglückte die seligen Schatten mit seinem

kunstreichen Lyra-Spiel. Alle diese Meister waren zugleich Dichter und Weise; einige sogar auch Astronomen und Aerzte. Nach ihnen standen erzählende Sänger auf, welche in fürstlichen Pallästen wohnten, und bei festlichen Gastmahlen die Thaten vaterländischer Helden besangen. —

Der trojanische Krieg, diese so merkwürdige Begebenheit in Griechenlands Annalen, gab auch Veranlassung zu neuen Werken der Kunst und des Gesanges.

(Schluß folgt.)

Kritik.

Leipzig bei Breitkopf und Härtel: Die musikalische Reform. Ein neues System von Zeichen und Regeln, die Musik zu erlernen, von Emanuel Gambale. Aus dem Italienischen übersetzt von F. A. Häser, Chordirektor zu Weimar. 1841. 56 Seiten gr. 8. Pr. 18 ggr. oder 1 fl. 20 kr. rhein.

Um mit einem Paar Worten zuvor den Zweck und Inhalt der Schrift anzudeuten, so besteht derselbe darin: ein neues System der musikalischen Semiotik oder Tonschrift aufzustellen, das nicht allein das bisherige an Einfachheit weit übertreffen und daher die Kunst der Semiotik an sich sowohl als die musikalische Notenlesekunst erleichtern, sondern auch den Mängeln, an welchen diese unsere bisherige Tonschrift erweislich leidet, abhelfen soll. Die Wichtigkeit und das große Interesse der Aufgabe leuchtet auf den ersten Blick ein, und wenn ich daher dem verehrten Leser durch folgende, von meiner Ansicht von der Sache zugleich begleitete Anzeige möglichst vertraut mit dem Inhalte der Schrift und dem Wesen des darin niedergelegten neuen Notenschreibsystems zu machen suche, so erfülle ich damit wohl nichts weiter als eine selbst gebotene Pflicht. Aehnliche Versuche sind bekanntlich früher schon mehre gemacht worden, und wenn meist mit sehr unglücklichem Erfolge, so lag die Schuld davon weniger wohl in der Neuheit der Sache und der Gewohnheit an das Alte, als vielmehr in einer offenbaren Verfehlung des Zwecks, indem selbst bei zugegebender Abhülfe irgend eines vorhandenen Mangels auf der andern Seite wieder so viele und mancherlei Lücken, Unzulänglichkeiten und Erschwernisse sich darstellten, daß es von zwei Uebeln das ungleich größere gewählt geheißen haben würde, hätte man dem Versuche auch nur einigen Einfluß auf das, was besteht, einräumen wollen. Lassen wir uns indeß auch von diesen Erfahrungen keineswegs bestechen, geben jedes Vorurtheil auf, und prüfen frei und unbefangen, ob Hr. Emanuel Gambale glücklicher vielleicht war, denn alle seine Vorgänger.

„Es ist eine Thatsache — sagt der Verf. in der Einleitung — daß wir bei Anhörung eines musikalischen Satzes drei Dinge unterscheiden können: 1) eine fortwährende Fortschreitung, d. h. ein Aufsteigen der Töne von der Tiefe nach der Höhe und umgekehrt; 2) ein Verhältniß dieser Töne unter einander in Hinsicht ihrer größeren und kleineren Entfernung, ihres Abstandes; 3) verschiedene Zeitdauer derselben" — und schließe dann daraus ganz richtig, daß man bei Ergründung einer Tonschrift eben deshalb auch nur darauf zu denken habe, Zeichen zu finden, durch welche einmal die Fortschreitung, dann das Intervallen-Verhältniß der Töne zu einander, und endlich deren verschiedenste Zeitdauer dem Auge mit Bestimmtheit dargestellt werden könne. Ob er sich nicht noch kürzer hätte dabei ausdrücken und einfach sagen dürfen: der Ton bewegt sich auf zweierlei Weise, im Raume und in der Zeit, und daher ist bei Ermittelung einer Tonschrift nur auf die Fähigkeit der Zeichen zu sehen, die absolute Höhe und die absolute Zeitdauer eines Tons in allen feinen Verhältnissen anschaulich zu machen, mag ununtersucht bleiben, da das Mehr hier keineswegs schadet, und er behandelt aus dem Grunde seinen Gegenstand vornehmlichst in drei „Lectionen", welche je nach der Beschaffenheit jener drei „Dinge" auf einander folgen, und dann nur eine vierte Lection noch gleichsam zum Anhange haben. Der Verfasser erkennt zum Voraus, wenn auch stillschweigend, an, daß Noten auf Linien die sinnreichsten und befähigtesten Zeichen zu einer Tonschrift sind, und es kommt also bei seiner Aufgabe nur darauf an, diesen Zeichen, als Grundlage der gesammten Tonschrift, diejenige Gestalt und Veränderung zu geben, wodurch nicht allein den Unzulänglichkeiten der bisher in der europäisch-abendländischen Musik üblich gewesenen Tonschrift abgeholfen, sondern dieselbe auch, um ihre Lesekunst zu erleichtern, möglichst einfacher noch denn bisher gestaltet werden kann.

Zu solchem Ende nun betrachtet der Verf. in der ersten Lection zunächst und im Allgemeinen das Liniensystem, dann die Tonanzeiger (Noten), hiernach deren Eigenschaft, deren Namen, deren absolute und zuletzt nach ihre relative Stellung. Das Liniensystem anlangend, will er für die Vocalmusik nur ein solches von blos drei Linien, und für die Instrumentalmusik ein doppeltes Vocalsystem, also ein solches von sechs Linien, das feine Linien aber immer von blos 1 bis 3 zählt, weil eben durch die Idee einer Verbindung zweier Systeme möglich werde, die „Anzahl der Tonanzeiger zu mindern". Daß sich ein solches System von sechs Linien auch besser und leichter noch denn ein gewöhnliches von fünf übersehen lassen müsse, schließt der Verfasser daraus, weil dort ein Zwischenraum die Mitte bilde; indessen streitet dieser Schluß (meiner Ansicht nach) schon gegen den von der Natur der Sache gebotenen Satz, daß das an Zahl Geringere eher von dem menschlichen Sinn erfaßt werden kann, denn das an Zahl Größere, und ob nicht das Auge leichter und fester noch haftet an der durch eine Linie bezeichneten Mitte, denn an einem leeren Raume, möchte ebenfalls schwer zu bestreiten seyn. Gleichviel — auf das System von sechs Linien schreibt der Verfasser seine Noten oder Tonanzeiger und benützt dazu (wie bisher) sowohl die Linien selbst als deren Zwischenräume und den Raum darunter und darüber. Jedoch unterscheidet er, in Folge jener Idee der Zusammenfügung zweier dreiliniger Grundsysteme, nur drei Hauptstufen: Noten auf der ersten, zweiten und dritten Linie, oder auf dem ersten, zweiten und dritten Zwischenraume, und nicht auch auf

dem vierten, fünften und sechsten. Für höhere und tiefere als im System enthaltene Noten gebraucht er ebenfalls (wie bisher) kleine Hülfslinien, aber dem Bestehenden entgegen zählt er für die Noten unter dem Hauptliniensysteme diese Hülfslinien nicht abwärts, sondern consequent alle Linien aufwärts, und daher kommt es, daß z. B. eine Note, welche auf die erste Linie eines dreilinigen Grundsystems zu stehen kommen würde, soll sie unter dem Liniensysteme statt haben, drei Hülfslinien, soll sie über dem Systeme statt haben, nur eine Hülfslinie erhält. Den Schluß davon kann ein Jeder selbst machen. Gewiß ist, daß sich auf diese Weise ein und derselbe Ton vier-, ja fünfmal auf dem Liniensysteme darstellen läßt, aber das Auge dabei auch nicht weniger als 13 Linien zu übersehen hat. Die Tonanzeiger an und für sich sind der Gestalt nach „weiß" und „schwarz", also solche ○ und solche • Noten, mit größeren hohlen und kleineren gefüllten Köpfen, die auf und zwischen den Linien stehen können, also in dieser blos formellen Beziehung unsern bisherigen Noten völlig gleich. Als Namen der Noten bestimmt der Verfasser, da wir nur 12 unter sich verschiedene Töne in der Musik besitzen, die 12 Sylben: ba, ca, da, fa, ta, ma, na, pa, ra, sa, la, va. Man sieht, daß er die bisher auch hier schon gültige Abhängigkeit der sog. chromatischen Töne von den sieben Grundtönen einer Leiter völlig aufgiebt. Diese 12 Töne einer Octave sind ihm der Grundstoff aller musikalischen Compositionen, der zu solchen nur bald in höherem bald in niederem Maaßstabe wiederkehrt. Daher nennt er diese zwölf Töne auch die Elementartöne. Da bei der Sache selbst auf den Namen gar Nichts ankömmt und es völlig einerlei ist, ob wir eine Note oder einen Ton z. B. cis, x, y oder z nennen, wenn nur der damit gemeinte Ton gehört wird, so können wir uns diese Abweichung von unserm bisherigen Systeme auch recht wohl gefallen lassen, und es kommt nur darauf an, welche Folgen deren Ursache in weiterer consequenter Durchführung auf das übrige Wesen des Octavensystems haben kann und haben muß. — Die Stellung der Tonanzeiger auf dem Liniensysteme anlangend, so unterscheidet der Verf. im Allgemeinen eine absolute und eine relative Stellung. Erstere, worunter überhaupt der Ort zu verstehen, den eine Note einnehmen muß, um einen bestimmten Ton anzuzeigen, ist sechserlei Art, weil das dreilinige Grundsystem sechs verschiedene Plätze für Noten bietet. Auf jeden dieser Plätze kann eine weiße und eine schwarze Note geschrieben werden, und wir begreifen hier schon, welche Bewandniß es eigentlich mit diesen beiden Figuren hat: die weißen Noten sind die Zeichen für die sog. natürlichen oder Stamm-Töne, und die schwarzen (gefüllten) für die abgeleiteten oder chromatischen Töne. Relativ wird die absolute Stellung, so bald wir sie mit der absoluten Stellung eines andern Tonanzeigers (Note) vergleichen. Eine solche relative Stellung kann seyn: gleich, ähnlich oder unähnlich. Gleich ist sie, wenn die beiden mit einander verglichenen Noten zwar verschiedener Art sind (weiß und schwarz), aber gleichwohl ein und dieselbe absolute Stellung einnehmen; ähnlich ist sie, wenn beide Noten auf Linien oder beide auf Zwischenräumen stehen, und unähnlich endlich, wenn eine von beiden auf einem Zwischenraume, während die andere auf einer Linie steht. Es ist diese Unterscheidung von großer Wichtigkeit für

die Lehre von den Intervallen, welche nun in der zweiten Lection folgt, und wirklich ganz eigenthümlicher Art ist. Weil der Verfasser von jeder Eintheilung unsers Octaven-Inhalts in Stamm- und abgeleitete Töne gänzlich abstrahirt und jeden einzelnen Ton für sich als einen natürlichen oder Grundton anerkennt, so sind natürlich seine Intervalle auch viel kleiner als die unsern oder bis jetzt noch gewöhnlichen. Unsere Octave umfaßt nach ihm eine Terzdecime, eine Secunde ist ihm jeder Schritt bis zu einem nächstliegenden Tone, der sich in der Schrift ankündigt durch zwei Noten in gleicher relativer Stellung, d. h. durch zwei in Gestalt verschiedene Noten auf ein und derselben Stelle des Liniensystems rc. Dabei fällt natürlich die Eintheilung der Intervalle in große und kleine rc. auch gänzlich weg, nur gerade und ungerade Intervalle kennt er noch, und einfache, doppelte u. s. w. In richtiger Folge daraus geht bei ihm die Leiter unserer Octav auch nicht etwa durch Secunden (diatonisch), sondern durch Terzen, und nur unsere chromatische Leiter, welche er Elementarleiter heißt, macht bei ihm Secundenschritte.

Die dritte Lection, welche von der Zeitdauer der Töne handelt, setzt das „neue System der Tonschrift" auseinander in Beziehung auf Tempo, Takt, und welche weitere Nebenzeichen dazu gehören, die verschiedene Zeitdauer der Töne in Noten nach des Verfassers Weise anschaulich zu machen. Unter Tempo versteht nun aber der Verfasser nicht etwa, was die bestehende Musiklehre meistens darunter begreift, den Rhythmus im Großen oder die relative Zeitbewegung der Tonreihen eines Tonstücks im Allgemeinen, sondern die absolute Zeitbewegung des einzelnen Tones für sich, oder kurzweg das, was wir seinem Aeußern nach Takt nennen, den Toninbegriff eines einzelnen Taktes in Beziehung auf seine Zeitdauer. Gleichergestalt ist ihm Takt nichts weiter, als das Mittel, die Zeitdauer eines Tempo zu messen, also eigentlich blos die Battuta, der Taktschlag. Das in der Tonschrift sichtbare Zeichen für ein solches Tempo (Takt) ist das Zusammenstreichen des gesammten Noteninhalts desselben, wie wir etwa mehrere Achtel zusammenstreichen. Sind demnach z. B. drei Noten zusammengestrichen, so ist dies Beweis, daß es ein dreizeitiges Taktmaaß ist, und kommen dann vier, fünf, sechs oder wie viel Noten zusammengestrichen vor, so beweist dies, daß dieselben alle in derselben Zeit wie jene ersten drei vorgetragen werden sollen; ob die einen oder andern geschwinder als die übrigen dauern, wird durch abermaliges Zusammenstreichen derselben deutlich. Auch verlängern läßt sich eine Note durch einen Punkt, und die Tonreihen unterbrechen durch Pausen, aber da Punkt und Pause hier nicht etwa einen relativen, sondern wie jede Note an und für sich einen absoluten Werth haben, so muß ihre Gestalt auch nothwendig eine gleiche seyn (also mit einem Fuße), und werden sie, um ihren Werth zu bestimmen, mit den Noten zusammenge-

strichen. Was wir ganze Taktnoten nennen wird dargestellt durch blos eine Fahne an dem Notenfuße; soll die Note zwei „Tempi" hindurch dauern, so erhält sie zwei Fahnen, vier Tempi eine doppelte Fahne (nach rechts und links), fünf Tempi eine doppelte und eine einfache, $\frac{3}{4}$ des Tempo's eine Fahne in der Mitte des Fußes, die Hälfte des Tempo's gar keine Fahne, $\frac{1}{4}$ — eine Fahne nach links rc. Eben so die kleinen, einen Punkt voestellenden Noten, und die Pansenzeichen.

Angehängte vierte Lection handelt von den Tonverzierungs- und einigen Abkürzungszeichen, welche sich alle aber von den bisher gültigen dergleichen Zeichen wenig wesentlich unterscheiden. Den langen Vorschlag bezeichnet der Verf. durch eine etwas kleiner gestaltete gehaltene Note, den kurzen durch eine geschweifte Note. Das Doppelschlagszeichen, Mordent rc. bleiben wie bisher. Ebenso die Ligatur. Octaven werden durch ein Kreuzchen über oder unter der Note angedeutet. Das Arpeggio wird durch eine schräge Linie über den Noten bezeichnet. Zahlen über den Noten oder Pausen in einem Halbkreise bestimmen die Zahl der „Tempi", welche die Noten hindurch dauern sollen, außer es steht tremolo dabei, mit welchem zusammen die Anschlagssumme des Tones in einem Tempo dadurch angedeutet wird u. s. w. u. s w. — Von Seite 45 an endlich folgen einige Beispiele von Umsetzung bekannter Tonstücke in die vom Verf. hier neu aufgestellte Tonschrift. Ich kann wohl sagen, daß ich diese Beispiele sowohl als das ganze Notensystem mit der im Buche davon gegebenen Lehre lange geprüft, überdacht, ja studirt habe, und meine unter solchen Umständen auch das Recht ansprechen zu dürfen, meine Meinung und Ansichten darüber frei zu äußern.

Bleibe ich zu dem Ende vorerst bei den Vortheilen stehen, welche mir diese Gambalesche Tonschrift gegenüber von der bisher gebräuchlichen zu gewähren scheint. Vor allen Dingen bestehen dieselben allerdings in einer nicht zu verkennenden größeren Einfachheit; aber diese Einfachheit ist doch auch wiederum nur eine quantitative, eine bloße Verminderung der äußern Darstellungsmittel hinsichtlich ihrer Zahl, noch keineswegs zugleich auch eine qualitative, welche gleichkommen müßte einer Vermehrung der Darstellungsfähigkeit der beibehaltenen Schreibzeichen. Weil bei dem Grundprintipe dieser Tonschrift jene Idee von Stamm- und abgeleiteten Tönen in der Octaoe gänzlich aufgegeben wird, bedarf sie auch keines der chromatischen Zeichen, durch welche das Lesen unsrer heutigen Tonschrift freilich häufig nur zu sehr erschwert zu werden pflegt. Sie bedarf ferner bei Weitem nicht so vieler verschiedener Notengestalten, sondern hat statt deren nur zwei, eine weiße und eine schwarze; sie kann auf einem Liniensysteme den Raum von zwei ganzen Octaven umfassen und begiebt sich (scheinbar) daher auch einer nicht unbedeutenden Anzahl von kleinen Hülfslinien; entbehrt der lästigen Schlüssel und überhebt ihren Anhänger der Kenntniß oon den oerschiedenen Tonleitern und was damit in Verbindung steht; ja sie vermag sogar, was als der erheblichste Mangel unserer bisherigen Tonschrift anerkannt werden muß, ungeradtheilige, als drei-, fünf-, siebenzeitige Tonlängen sichtbar in Noten darzustellen; allein ob alle diese gewiß nicht unerheblichen Vortheile die bedeutenden Nachtheile auch schon aufwiegen, welche andrerseits, als mit dieser Tonschrift unabweislich verknüpft, nicht minder sich verkennen lassen, — ist eine andere Frage. Ich will dahinaus zunächst nur daran erinneen, daß gleich mit Aufstellung des Princips, auf welches augenscheinlich das ganze System gebaut ist, nämlich des Princips natürlicher Gleichheit der zwölf in unsrer Octaoe enthaltenen verschiedenen Töne, jeder Gedanke an eine musikalische Orthographie sofort aufgegeben werden mußte, und dieser Gedanke ist doch der Nexus, der nach meinem Dafürhalten das gesammle Gebäude eines harmonischen Lehrsystems festhält. Der Verfasser veespricht am Schlusse seines Buchs, auch eine Abhandlung über die Lehre der Harmonie, Composition rc. nach seinem Schriftsysteme demnächst folgen zu lassen: ich für mein Theil bin sehr gespannt darauf, wie er darin die verschiedene harmonische Geltung unsrer chromatischen Töne zu beseitigen wissen wird, um sein Tonschriftsystem auch auf diese Lehre anwenden zu können. Noch bis heute halte ich die Sache für ganz unmöglich, weil — naturwiderstreitend. Die physische Natur des Klanges führt uns zunächst zur diatonischen Fortschreitung desselben, umgekehrt aber müßte der Verf. um der Consequenz seines Systems willen die chromatische Leiter der diatonischen als die Elementarleiter ooranstellen. Alsdann werden wir durch Aufgeben des Taktstriches rc. aller sinnlichen Merkmale selbst des blos quantitirten Rhythmus gänzlich beraubt, und in welches Labyrinth von Vortragsfehlern ein solcher Mangel den durch und durch sinnlich gebildeten Menschen zu stürzen sogar gezwungen ist, muß Jedem einleuchten. Selbst die Behauptung glaube ich ist nicht zu viel, daß sich demnach mit dieser Tonschrift nicht einmal eine nur einigermaßen combinirtere Partitur mit solcher Sicherheit aufstellen läßt, daß ein Direktor wagen könnte, darnach ein Orchester mit Verläßigkeit zu leiten. Zwar führt zum Gegenbeweise der Verf. die Ueberschreibung eines Beethovenschen Quartettsatzes in sein System an; indessen dürfte bei jedem Griffe uns auch das Gegentheil wieder begegnen. Stehen bleibend jedoch auch bei diesem Quartettsatze: wie will der Verfasser dem Spieler z. B. die, für den Vortrag doch so höchst wichtige, Verschiedenheit des Bogenstrichs anschaulich machen, welche bei dem bestehenden Systeme derselbe auf das Genaueste darans erkennt? — Wie läßt diese Notenschrift jene Sätze möglich denken, ob in der Harmonie die Mittelstimmen einen eigenen so zu sagen Cantus firmus führen? — Hr. Gambale hat eine vierstimmige Bachsche Fuge in seiner Tonschrift mitgetheilt, allein es sollen auch nur ein haarbreit die Noten nicht so genau übereinanderstehen, als hier, und der geübteste Leser dieser Schrift wird nicht im Stande seyn, Sicherheit in der Eintheilung im Voraus zu verbürgen. Der hundert und wieder hundert anderen Nachtheile, welche sich alle hieraus und aus einander folgern, wie die hundertkörnige Frucht aus einem Stamme, nicht zu gedenlen.

So scheint nach meinem Dafürhalten denn der Verfasser weiter Nichts gethan als uns die verzweifelte Wahl zwi-

schen zwei Uebeln gelassen zu haben: entweder mit der qualitativen Vollkommenheit auch das quantitative Uebermaaß uns gefallen zu lassen, oder dieses uns entledigend mit einer ungleich geringeren qualitativen Vollkommenheit vorlieb zu nehmen. Es bedarf schwerlich wohl lange der Ueberlegung, wornach greifen. Das Quantitirte ist rein sinnlich; was sinnlich ist, begreift jeder Mensch am leichtesten, und ist somit die qualitative Vollkommenheit allein auf ein quantitirtes Uebermaaß basirt, so wird doch wohl weit leichter auf dem Wege der Sinnlichkeit jene zur Erkenntniß geführt, als wo sie dem glücklichen Zufalle geschärften Ingeniums überlassen bleiben muß. Wie ich das ganze System anschaue, — ich fühle mich damit in das fünfzehnte Jahrhundert zurückgesetzt, nur daß ich nicht vierzehn, sondern schon achtzehn Jahrhunderte hinter mir habe: derselbe Wille nach Vorwärts und dasselbe Anstoßen bei jedem Schritte, der nicht langsam und vorsichtig genug dazu geschieht. Die ganze Idee und Durchführung dieses neuen Tonschreibsystems zeugt von tiefem Denken über den Gegenstand und einem hellen Anschauen des in vermeint glücklicher Stunde erfaßten Gedankens; aber sie zeugen eben so klar und unwiderleglich abermals auch davon, daß jede Bemühung, unsere heutige Tonschrift zu vereinfachen, eine vergebliche ist, die Vereinfachung auf der einen Seite immer eine ungleich combinirtere und schwierigere Gestaltung auf der andern zur Folge hat, und daß, woran zwei volle Jahrhunderte arbeiteten und was der Weltgeist selbst gewissermaßen im Rhythmus der Zeiten aufbaute, sich durch Nichts und selbst nicht durch den genialsten Einfall eines menschlichen Geistes zusammenbrechen läßt. Hr. Gambale selbst zwar ist für seinen Theil von der Unübertrefflichkeit seines Erfundes vollkommen überzeugt (s. pag. 42) und Niemand auch wird ihm das übel nehmen; allein es fehlt demselben das Wichtigste noch: die Probe der Zeit, welche das „Guidonische System“, wie er mit einiger historischer Irrung das gebräuchliche Notensystem zu nennen pflegt, so trefflich ausgehalten. Was ich in dem Buche schmerzlich vermißte, war eine Einleitung des Uebersetzers, in welcher derselbe seine Ansicht von der Sache ausgesprochen. Wir wissen von demselben, wie er selbst schon wenigstens eine neue musikalische Abbreviaturschrift zu ergründen suchte, und sein Interesse an Gambale's Erfunde wird sonach ohne Zweifel auch ein mehr als gewöhnliches gewesen seyn ꝛc.: warum ein Urtheil vorenthalten, dessen Gründlichkeit allein durch solche Steigerung des Interesses verbürgt wird? — Wie gesagt leidet unsere Tonschrift allerdings an manchen Mängeln, allein beseitigen können und werden wir dieselben gewiß nur — nicht, wenn wir das ganze System derselben umwerfen, sondern wenn wir auf diesem erprobten Systeme fortbauen, und gewiß auch nicht, wenn wir nach einer quantitativen Vereinfachung dabei streben, sondern wenn wir der größern Vollkommenheit in der Darstellungsfähigkeit bereitwilligst ein Opfer in der Vermehrung der Mittel bringen. Demnach, und weil Gambale gerade den umgekehrten Weg eingeschlagen, bin ich für mein Theil denn auch kühn genug, der ganzen Erfindung, und welchen Enthusiasmus die Neuheit der Sache in manchen Kreisen und dieser wieder welchen lebhaften Antheil dafür hie und da erregt haben mag, kein anderes Schicksal zu prophezeihen, als alle jene ähnlichen Vorgänge in der Ephemerität ihrer Erscheinung schon hatten, ja nicht einmal ein solch' glückliches selbst, als die, in Wahrheit doch auf einem noch weit natürlicheren Boden erwachsene, Zifferschrift bekanntlich gehabt hat und täglich mehr zu nehmen scheint, wenn sie von Stunde zu Stunde immer bekümmerter an die Note sich anschmiegt und unter deren erwärmendem Schutze den letzten Augenblick gänzlichen Hinschwindens noch einige Zeit hinauszuschieben sucht.

Schilling.

Correspondenz.

Würzburg im October 1841.

Wenn ich Alles, was wir in musikalischer Beziehung erlebten, so lange ich Ihnen über das Betreiben der edlen Tonkunst in unserer Frankenstadt nicht referirte, nachholen und einzeln durchgehen wollte, so würde mein Bericht endlos werden. Ich würde Ihnen zu erzählen haben von vielen Concerten und musikalischen Unterhaltungen; von der zweimaligen trefflichen Aufführung des Mendelssohn-Bartholdy'schen Oratoriums „Paulus“ von Seiten des musikalischen Kränzchens zu einem edlen Zwecke; ich würde Ihnen zu erzählen haben von einem großen Concerte, gegeben zum Besten der hinterlassenen Kinder des leider zu früh in Mannheim verstorbenen Michael Wehner, eines Flötisten, wie deren nicht Viele zu finden sind; ich würde Ihnen auch zu erzählen haben von einigen komisch-musikalischen Unterhaltungen, öfter gegeben im Saale des Theaterhauses unter erstickendem Tabacksgedampf und gemüthlichem Mitwirken sämmtlicher Zuhörer; zu erzählen haben von dem ehemals berühmten Bassisten Siebert, wie er um etliche Kreutzer „In diesen heil'gen Hallen“ oder auch „Nachts um die zwölfte Stunde“ singt; zu erzählen haben von einem Herrn Tours, einem klassisch durch- und durchgebildeten Violinspieler, der bei leerem Hause ein Concert gab u. s. w. u. s. w. Ueber all' dies zu schreiben sey aber ferne von mir, weil es schon zu ferne liegt, ich berichte Ihnen diesmal nur von unserem Theater.

Unsere Bühne wurde am 1. Oktober mit Webers „Freischütz“, der trefflichen Oper, in welcher Berlioz „von der ersten Note der Ouverture an bis zum letzten Accorde des Finale auch keinen Takt finden kann, den er anders wünschte“ eröffnet, wobei vier neuengagirte Individuen debutirten. Es sang nämlich eine Madame Schrammeck vom Stadttheater in Freiburg die „Agathe“, eine Demois. Karsten vom Hoftheater in Coburg das „Annchen“, ein Herr Sesselmann von der deutschen Oper in London den „Kaspar“, und ein Hr. Sowade vom Theater in Coblenz den „Max“ — alle vier mit Beifall. In der zwei Tage später gegebenen „Zauberflöte“ waren alle vier, und zwar Hr. Sesselmann als

Sarastro, Hr. Sowade als Tamino, Mad. Schrameck als nächtliche Königin und Dem. Karsten als Papagena, und dazu noch ein Hr. Hagen, ebenfalls neuengagirt und Debutant, als Papageno thätig. Die Rolle der Pamina sang Dem. Arnold, seit einigen Jahren schon Mitglied der Oper. Nachdem nun auch noch andere Opern, z. B. Mezarts „Entführung", Boildieus „weiße Dame", Lortzings hier beliebter „Czaar und Zimmermann" über die Bretter gegangen sind, läßt sich über die neuengagirten Mitglieder bereits ein zuverlässiges Urtheil fällen.

Der Sänger Hr. Sesselmann hat einen vortrefflichen Baß, und weiß ihn zu gebrauchen; wir freuen uns über seine Acquisition für unsere Bühne. Mad. Schramek hat viel Schule, leider aber metalllose Töne in der Mitte und Tiefe, dagegen eine seltene und glockenreine Höhe. Als Königin der Nacht hat sie uns weit mehr angesprochen, denn als Agathe. Das Gebet in letzterer Rolle hörten wir oft weit besser, dagegen aber das schwere Stakkato in den zwei Arien der Königin noch nie so rein und so gut singen. Dem. Karsten zeigte sich als passable Sängerin und recht gewandte Schauspielerin. Da ihr Aeußeres etwas für sich hat, so wird sie sich gewiß bald in der Gunst des Publikums, namentlich gewisser junger Tonangeber, festsetzen, und darf daher immer auf Beifall rechnen. Hr. Sowade ist Anfänger, oder zeigt sich wenigstens als solchen; er hat eine nicht üble Stimme, es fehlt ihr aber noch an Bildung, so wie ihm an Gewandtheit; er kann jedoch troß dem bei anhaltendem Fleiße und gehöriger Uebung noch recht brav werden. Hr. Hagen gefiel uns sehr als Papageno; er ist jedenfalls für unsere Bühne recht brauchbar. Von den früheren Mitgliedern unserer Oper brauche ich Ihnen nur noch Dem. Arnold, Herrn Tenoristen Stoffregen und Hrn. Huppmann, Baßbaryton, zu nennen, über welche ich mich in früheren Berichten bereits hinlänglich anerkennend ausgesprochen habe, und brauche nur noch beizufügen, daß auch Herr Direktor Brühl, Hr. Dennerlein, der Veteran unserer Bühne, welcher voriges Jahr sein Jubiläum feierte, Hr. Kupfer, Hr. Hensel, Hr. Opern-Regisseur Seebach, Hr. Danielson und Andere, theils größere, theils kleinere Parthien, mit Beifall singen, und Sie werbrn begreifen, daß wir Würzburger mit unserer Oper in diesem Jahre recht zufrieden seyn, und manchem Genusse entgegen sehen dürfen. Die alleroriginellste Erscheinung bildet genannter Hr. Seebach als „Bürgermeister von Saardam", und ihm vornehmlich glaubt man es verdanken zu müssen, daß „Czaar und Zimmermann" dahier so außerordentlich gefällt. Ueber die ferneren Leistungen unserer Bühne, so wie über andere musikalische Zustände von Würzburg demnächst ein Weiteres.

Dr. Goßmann.

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Berlin am 26. October. Am ersten lft. Mts. sehen wir einer hier seltenen Erscheinung im Gebiete unsrer Kunst entgegen. Das „historische" Concert nämlich, von welchem ich Ihnen, glaube ich, schon schrieb, soll wirklich an diesem Tage und zwar im großen Opernhause, das 1741 eröffnet wurde, zu dessen Jubelfeier ausgeführt werden. Mit sehr richtigem Takte wird man nur Tonwerke deutscher Meister zu Gehör bringen, und hat dieselben dergestalt gewählt, daß sie im Alter immer so ziemlich um ein Jahrzehent aus einander stehen. Daher eröffnet das Concert eine Ouverture von Friedrich dem Großen (1741), nach welcher Mad. Crelinger zuvörderst eine Weihrede sprechen soll; alsdann folgt eine Graunsche Composition (1751); hiernach eine Händelsche (1761); Hesse und Weiße treten in die Reihe (1771), Schenk und Gluck (1781), Reichardt, Dittersdorf und Muzart (1791). Damit wird die erste Abtheilung geschlossen seyn; die zweite beginnt mit einer Rede, welche Frhr. Ch. von Hagen vortragen wird, und ihr folgt ein von König Friedrich Wilhelm III. componirter Armee-Marsch (1801), worauf Winter (1811), Beethoven und Hummel (1821), hiernach C. M. von Weber (1831), und endlich Spohr und Mendelssohn (1841) folgen, nach welchen Meyerbeer den ganzen großen Reihen schließen wird. Das gebildete Publikum sieht der Aufführung mit großem Interesse entgegen.

Aachen am 30. October. Die Quartette, womit unsere Liedertafel bei dem Brüsseler Wettgesange einen solch' hohen, seltenen Triumph feierte, werden jetzt im Stich erscheinen und durfte der Componist, unser Capellmeister Birschner, dieselben Sr. Maj. dem Könige der Belgier dediciren.

Miscellen.

(Personalien.) Franz Abt, bisher Vorsteher des philharmonischen Vereins zu Leipzig, ist als Musikdirektor am Theater zu Zürich angestellt worden. — Gustav Schmidt, früher in Leipzig, folgte einem Rufe als Musikdirektor nach Brünn. — Der Pianist und Componist Alexander Fesca in Carlsruhe erhielt von Sr. Hochf. Durchl. dem Fürsten von Fürstenberg den Titel eines Cammer-Virtuosen. — Liszt hat von Sr. Maj. dem König von Dänemark den Danebrog-Orden verliehen erhalten. —

(Weitere überseeische Reise von Meyerbeer's „Robert".) Meyerbeers Oper „Robert der Teufel" ist nun sogar auch in Port Louis, der Hauptstadt der Insel Mauritius, aufgeführt worden und soll daselbst den höchsten Enthusiasmus erregt haben. Der Darsteller der Titelrolle war — ein ehemaliger Grönlandsfahrer oder Wallfischfänger. Das Theater dort soll ein gar kleines aber hübsches Haus seyn, und die bestehende Gesellschaft wackere Talente besitzen.

(Preisangelegenheit.) Der Preis für die beste musikalische Composition, den im vergangenen Jahre der König der Belgier aussetzte und der in einem Jahrgelde von 2400 Franken auf vier Jahre besteht, mit der Bedingung, in Deutschland, Frankreich und Italien zu reisen, ist Hrn. Joseph Soubre aus Lüttich zuerkannt worden.

(Auswärtige Theater-Nachrichten.) In Athen war im vergangenen Winter eine italienische Opern-Gesellschaft thätig; im März indessen mußte sie ökonomischer Umstände wegen ihre Vorstellungen einstweilen einstellen; im Mai unterfing sie sich, ein neues Lebenszeichen von sich zu geben, und führte mit diplomatischer Gutherzigkeit zum Besten der „Stadtarmen" die Somnambula auf. Die Netto-Einnahme belief sich auf fast 8000 Drachmen, aber man wußte auch, daß die „Stadtarmen" nur den Namen halten hergeben müssen, und eigentlich die Armen auf Candia darunter zu verstehen waren. Uebrigens wirkte das Mittel der Barmherzigkeit, sich größere Theilnahme zu erwerben, nicht sehr nachhaltig. Der Hof that und thut, was er kann, aber er kann auch nicht Alles; die Kosten sind zu groß und die griechischen Ohren für abendländische Musik noch zu klein. — In Lissabon thut sich jetzt ein neuer junger einheimischer Opern-Componist hervor, Namens Dom Manuel Innocencio Dos Santos. Derselbe soll auch ein guter Clavierspieler seyn, aber muß für eine italienische Bühne

schreiben. Seine neueste Oper hieß „l'Assedio di Dio“. Bei der gegenwärtigen Gesellschaft, welche Namen wie Boccabadati, Conti, Varese, Gazzuoli (eine junge vortreffliche Anfängerin) besitzt, ist auch ein Deutscher Namens Ecker lin. Von den italienischen Opern wollen sonderbarer Weise die Bellini's und Donizetti's am wenigsten ansprechen; mehr gefällt selbst Coppola und noch mehr Mercadante. — Die Spanier haben kaum die Blutflecken eines heillosen Bürgerkriegs sich von den Händen gewaschen, so klatschen sie auch schon wieder Theaterhelden ein Bravo entgegen. Selbst in Bilbao war von vergangenem Frühjahre an, den Sommer hindurch, eine Operngesellschaft, zusammengesetzt aus meist italienischen Zugvögeln. Von gebornen Spaniern sind dabei: nur eine Mad. Mus-Porcel und die Sängerin Dabedeilhe: alle Uebrigen Italiener, Tenor: Devesa und Baß: Regini. In Cadix, wo übrigens auch im vergangenen Jahre eine Gesellschaft kurze Zeit gegenwärtig war, spielte dieses Jahr acht Monate lang eine solche, und nach der Zeit wandte sich dieselbe nach Sevilla, von wo sie nach Malaga und Gibraltar gehen wird. Der Maestro heißt Schira, und unter den, sonst durchaus italienischen, Sängern ist auch der deutsche Bassist Spech. Alle Opern, welche bis jetzt gegeben wurden, waren italienische, nicht eine einzige von einem spanischen oder andern Componisten. In Madrid ist das Theater de la Cruz im vergangenen Frühjahre mit vielen Kosten neu hergestellt und seit Ostern einer italienischen Gesellschaft übergeben worden, welche letztere aber nur eine gute Sängerin hat, nämlich die Mazzarelli. An der Tagesordnung sind Donizetti's Opern. Das beste Theater in ganz Spanien besitzt gegenwärtig Valencia, und auch die Gesellschaft, welche sich in Mailand ganz neu bildete und im Frühjahre ankam, ist eine der besten. Der Direktor, der zugleich auch den Capellmeister macht, ist Antonio Bazzi. Die Sänger sind sämmtlich Italiener, blos von der Prima Donna, welche Virginia Wanderer heißt und vortrefflich seyn soll, will man die italienische Abkunft bestreiten. Der Name hat auch einen nördlicheren, ja deutschen Klang. In Barcelona, wohin auch des Berliner italienisirenden Componisten Nicolai „il Templario“ schon drang, wirkt ebenfalls eine italienische Gesellschaft, wobei der längst bekannte Bonfigli und Novelli. Bellini's und Donizetti's Opern werden am meisten gegeben. — Weiter über das Meer hinaus treffen wir in Havanah eine italienische Oper, wobei eine Sängerin Namens Ober, die aber keine andere ist als die böhmische Obermayer, und die zweite Prima Donna Borghese, die aus Frankreich stammt und eigentlich Bourgeoise heißt. Sonderbarer Weise wollen Rossini's und Bellini's Opern dort nicht sehr ansprechen, mehr Donizetti's. Eine Zeitung von dort (vom 4. April) enthält Folgendes: „In den fünf verflossenen Monaten der Operstagione, nämlich vom 27. October 1840 bis 25. März 1841 gab man folgende in 55 Vorstellungen, also 11 im Monat, vertheilte Opern: Lucia di Lammermoor, Elisir d'amore, Gemma di Vergy, Puritani, Norma, Belisario und Barbiere. Am meisten gefielen Marino Faliero, Gemma und Puritani. Der Maestro der Gesellschaft heißt Lauro Rossi und der Orchesterdirektor Rupeti, ein Schüler von Rolla. — Bei der italienischen Gesellschaft in Mexico ist ein Bassist Namens Spontini. Die beiden Prime Donne sind: Castellan und Ricci. — In Odessa giebt eine gleiche Gesellschaft fast lauter Donizettische Werke, nur hie und da auch Meyerbeers Robert. — Eben so sieht es in Oporto aus, und beim Lichte betrachtet überall fast in den südlichen und außereuropäischen Ländern.

(Der Tenor Antonio Poggi.) Der berühmte Tenor Antonio Poggi, von dem neuerer Zeit so viel Redens und der in Wien sich den Titel eines K. K. Cammersängers erwarb, ward 1808 zu Bologna geboren und machte seine Studien im Gesang und im Contrapunkt unter Celli Corticelli und dem Tenor Nozzari. 1828 betrat er in Paris in der italienischen Oper zum erstenmale das Theater. Nachher sang er in Neapel, Rom, Florenz, Venedig, Turin, Mailand, Genua ꝛc. In Mailand war er zwei Jahre, also so lange, wie wohl noch kein Sänger ununterbrochen dort sich die Theilnahme erhalten konnte. In Wien gastirte er bereits vier Mal. Mehr als sechs Opern sind eigens für ihn geschrieben. Donizetti schrieb eigens für ihn seinen Tasso und die Oper „Pia de' Tolomei“. Gegenwärtig ist P. in Modena angestellt, doch hoffen die Pariser, bald ihn an Rubini's Stelle zu sehn. Seine Stimme und sein Spiel sind gleich vortrefflich, und namentlich besitzt erstere einen mächtig zu Herzen dringenden Wohllaut.

(Die Sängervereine Frankfurts.) Die freie Stadt Frankfurt a. M. besitzt nicht weniger als fünf und alle ziemlich zahlreich frequentirte Singvereine. Die oberste Stelle nimmt der allbekannt und so höchst segensreichwirkende Cäcilien-Verein, dann der Liederkranz ein. Ihm zunächst steht der Verein Orpheus unter Jungemanns Leitung; dann eine Liedertafel unter Gollmicks Direktorat, und endlich (in der Vorstadt Sachsenhausen) ein Lieder-Verein, dessen Mitglieder fast sämmtlich der gewerbtreibenden Classe angehören. Der Leiter heißt Baumann, und Mainzers Vorbild in Paris soll ihn zur Bildung seiner Anstalt angeregt haben.

(Neue französische Opern.) Bei Aubert in Paris erschien kürzlich eine einaktige Oper von Girard, „die beiden Diebe“. Französische Blätter sprechen mit viel Lobeserhebungen davon, nennen die Composition gesangreich, frisch und anziehend, und das Buch — interessant. — Eine andere einaktige Oper, „Bruder und Ehemann“, führte Clapisson ins Leben. Ein junger hübscher Maler, der als Junggesell eher eine einträgliche Anstellung zu erhalten gedenkt, giebt sich für unverheirathet und seine Frau für seine Schwester aus. Wirklich auch erreicht er sein Ziel. Eine Gräfin verliebt sich in ihn und empfiehlt ihn dem Minister. Die Frau muß viel dabei ertragen, aber auch er, denn ein Seeoffizier macht der vermeinten Schwester die Cur. Das giebt lustige Verwickelungen, die sich auflösen, so bald die Stelle erlangt ist, und der Gräfin bleibt Nichts übrig, als zum Ersatz den Offizier zu nehmen. Lustige Pariser Geschichtchen. Die Musik nennen französische Journale — elegant, reizend, geschmackvoll.

(Berlioz — Lieder-Componist.) Von Berlioz sind sechs Lieder erschienen, doch sind sie mehr Balladen als etwas Anderes. Der Titel ist: „Les nuits d'été“. Die Stimme ist tiefer Tenor oder Mezzo-Sopran. Journal des Debats und die Gazette musicale sind ganz entzückt davon, und finden den Großen auch im Kleinen groß. Wir wollen wünschen, daß dies Urtheil überall sich gleich bleibt.

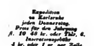
(Tarantel-Musik.) Im Neapolitanischen zieht der Tarantismus und seine Heilung durch Musik aufs Neue die Aufmerksamkeit der Aerzte auf sich, und Abhandlungen pro und contra füllen monatlich fast die wissenschaftlichen Journale. Am heftigsten hat sich ein Doctor Giuseppe Tonelli aus Palliano gegen die Cur ausgesprochen, und nicht die geringste Spur von musikalischen Kenntnissen verrathend ward er daher Gegenstand der schärfsten Angriffe von Seiten der Musikfreunde, was seinen medicinischen Gegnern so trefflich zu Statten kam, daß nunmehr sie einen vollen Sieg davon getragen haben, und man 1841 nicht etwa blos an die Krankheit des Tarantismus (im strengsten und weitesten Sinne) wieder glaubt, sondern auch die Musik als das beste Heilmittel derselben erkennt. Tarantella! und wieder Tarantella! ist jetzt die Parole, und die Tarantel-Musik also ein Zeichen italienischer Zeit. Wer weiß, welche Winke ein künftiger Geschichtsschreiber für seine Darstellungen daraus zieht, zumal wenn sich die, gegenwärtig so überaus reich geschilderte Wuth der apulischen Spinne in psychischer oder physischer Wirklichkeit bewähren sollte.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. ***Nr. 46.*** 18. November 1841.

Andeutungen

über den Zustaud der Tonkunst, bei den ältesten Völkerschaften.

(Fortsetzung).

Die Rhapsodien der Homeriden, aus welchen in der Folge die Ilias und Odyssee sich gestalteten, sind die schönsten Ueberreste solcher, aus Wahrheit und Dichtuug zusammengesetzten Gesänge, und können in mehrfacher Hinsicht zugleich als die Quellen der griechischen Alterthumskunde angesehen werden. Damals waren Poesie und Musik noch ungetrennt, und unter einem Sänger (Barden) verstand man denjenigen, welcher — ebensowohl Dichter, wie Musiker, — seine mit Begleitung einer Harfe, Lyra, oder Kithara ertönende Lieder improvisirte. Solche Erscheinungen waren keineswegs selten; Knaben, Mädchen, Jünglinge und Männer vereinigten sich bei großen Gastereien und Volksfesten zu vielstimmigen Chören, und aus diesen Stegreifs-Produktionen entstand in der Folge das griechische Drama. — Man kennt die Namen vieler Sänger, welche durch ihre Kunst die Zuhörer enthusiasmirten; und selbst von ihren Poesien sind uns noch einige Fragmente überkommen. Aber die Töne selbst verhallten; wir ließen uns nur erzählen von den hervorgebrachten, erstaunlichen Wirkungen, die blos durch die große Empfänglichkeit solcher Naturmenschen, wie die Griechen damals waren, durch einen lebendigen Hauch der Rede, durch eine Fülle beseelter Töne erklärbar werden dürften. Dichtungen, welche ihre Ursprungs-Periode, die Geschichte ihrer heldenmäßigen Vorfahren, Lobgesänge auf die Götter, deren Verehrer und Diener enthielten, wie die Homeridischen Hymnen, mußten den warmen, reinster Vaterlandsliebe entspringenden Antheil auf das Höchste steigern. Außer jenen Gegenständen behandelte man auch ethische, politische, und ökonomische Lehren zugleich poetisch-musikalisch, wovon in Hesiod's Werken Beispiele sich vorfinden. — Es bleibt zudem auch zweifelhaft, ob solche Gedichte unter Begleitung von Instrumenten abgesungen wurden, oder ob letztere vielleicht nur zum Vorspiel und Ausfüllen der Zwischenräume dienten. Diese Annahme möchte wohl die wahrscheinlichste, und die epischen Rhapsodien in recitativischer Form vorgetragen worden seyn; die Lyra oder Kithara bereitete den Gesang vor, gab einzelne Töne an, und ergänzte die Lücken. Zur Ausbildung der Kunst gaben nicht minder die isthmischen, olympischen, nebst allen andern griechischen Spielen Gelegenheit. Musiker und Sänger machten hier, zur Erringung der Ehrenpreise, ihr Kunstalent in Wettkämpfen geltend. Poesie und Musik waren nicht mehr bloße Naturprodukte; es waren wirkliche Kunst-Werke. Man besang auch nicht mehr ausschließend historische und genealogische Begebenheiten, sondern ergoß in lyrischem Schwunge Empfindungen der Freundschaft, der Liebe, der Trauer, wie des Scherzes. Einzelne Künstler traten nunmehr auf, welche auch dem wissenschaftlichen Theile ihrer Kunst sich widmeten. So bestimmte Archilochus von Paros den dreifüßigen Rhythmus; lehrte von diesem in andere übergehen, und solche rythmische Successionen mit der Kithara begleiten. Er besang Götter und Helden, erwarb sich durch eine Hymne auf Heracles den Beifall all seiner Mitbürger, und in den olympischen Spielen die Siegerkrone. Terpander stellte durch die Macht des Gesanges den Geist der Ordnung in dem von Volksunruhen zerrütteten Sparta wieder her, vermehrte die Saiten der Lyra, und entdeckte, wie man ihm nachrühmt, das Geheimniß, Töne durch Zeichen darzustellen, und festzuhalten. — Tyrtäus erfand die Trompete, deren furchtbare Klänge die Feinde in Schrecken setzten, und dichtete Kriegeslieder, welche zum Muth, zur Tapferkeit und Todesverachtung entflammten. Arion war der Töne Meister, und sein wunderbares Abentheuer giebt herrliche Zeugenschaft von ächter Künstlerwürde, so wie von des Liedes bezaubernder Allgewalt. — Alcäus, Sappho, Erinna, Mimnermus, Cleon, Simonides, Corinna, Pindar, Timotheus, Antigenides, u. m. a. sind lauter Namen berühmter Sänger und Sängerinnen, d. h. Dichter, Musiker und Ausüber zugleich, von denen auch der Nachwelt noch bewunderungswürdige Proben ihrer erhabenen Poesien aufbehalten wurden. — Minder glücklich jedoch darf Jene sich preisen in Ansehung der Töne, welche leider verloren gegangen sind. Ist aber die Schlußfolgerung von der Dichtungs-Schönheit auf die Beschaffenheit ihrer Musik richtig, so muß auch diese vortrefflich gewesen seyn, welche Glaubensmeinung jedenfalls von der Geschichte bestätigt wird. Nach ihr nahm die Tonkunst fortwährend an Vollkommenheit zu; aber statt

der alten, musterhaften Gesänge begann man nunmehr auch Melodien zu erfinden, welche durch Ueppigkeit sich auszeichneten, und den Sitten gefährlich zu werden drohten; einem' Abwege, dem man durch Gesetze vorzubeugen bemüßt war. Vielleicht hatte aber an solchem Mißbrauch die Poesie selbst mehr und überwiegenderen Antheil, als eben die Musik. —

Während dessen nun die Künstler dahin arbeiteten, ideale Werke der Kunst zu produziren, stellten Andere über die intensioe Wesenheit derselben gelehrte Forschungen an, und systemisirten deren wissenschaftliche Theorie. Sie theilten die Musik in die himmlische und irdische, behauptend: daß Letztgenannte der Ersteren Nachahmung sey, d. h. der Harmonie und des Rhythmus des Unioersums; also Darstellung des Unendlichen bezwecke. Pythagoras gilt für den Urheber dieser Lehre, welche beweiset, daß die Griechen der Kunst Ur-Bestimmung geahnet, und die Idee davon sich zu eigen gemacht hatten. Auch Platon fand in der Musik die Gesetze und Verhältnisse der Welten-Schöpfung. —

Pythagoras richtete sein Augenmerk zugleich auch auf die Entstehung des Klanges. Er gewahrte, wie derselbe durch Schwingungen erzeugt werde, und suchte darnach das Verhältniß der Töne und Interoalle zu bestimmen; er veroollständigte die bisher nur aus 4 Tönen bestehende Seala noch um 5; worauf Aristorenus, Didymus und Ptolomäus seine Lehre verbesserten, die Tonleitern auf 15 Stufen erhöhten, und selbe, nach Systemen von 4, 5 und 8 Tönen, in Tetrachorde, Pentachorde und Octachorde classifizirten. — Tonsealen, Arten und Weisen, wie die großen und kleinen Intervalle, ganze und halbe, in der Stufenleiter abwechselnde Töne, — in unserm Harmonie-System dur und moll, — hatten die Griechen so viel als Töne einer Octaoe. Es mangelten ihnen nämlich jene Zwischenräume, welche auf unsern Claoieren die Obertasten ausmachten. Die Klangstufen mußten demnach jedesmal eine andere Lage erhalten, je nachdem die Tonleiter, worin stets die eigenthümliche Tonart begründet lag, mit einem anderen Intervalle begann. Bei gänzlicher Ausschließung des chromatischen Geschlechtes kannten sie dahee nur sechs authentische, durch Namen der verschiedenen Völkerstämme unterschiedene Tonsealen, nämlich oon C bis C die Jonische; oon D bis D die Dorische; von E bis E die Phrygische; von F bis F die Lydische; von G bis G die Mirolydische; nnd von A bis A die Aeolische; die Stufenleiter H mangelte aus dem Grunde, weil selbe keinen reinen 5ten Ton, nämlich fis, enthalten hätte; was im Bereich der Unmöglichkeit lag, da sämmtliche Erhöhungen oder Erniedrigungen durch Kreuze und Bee ihnen fremde geblieben. Aus vorgenannten Scalen formten sie doch andere sechs Plagal-Tonaeten, welche auf der Oberquinte oder Unterquarte begannen, womit ganz angenscheinlich das ebenmäßige Umfangs-Verhältniß zwischen Sopran- und Alt-, Tenor- und Baß-Stimmen hergestellt wurde. Als Resultat ergiebt sich sofort, daß die griechischen Tonarten wesentlich oerschieden von den Unsrigen, anch weit unmelodischer waren, und eine eigene Behandlung erheischten. Jede derselben besaß einen individuellen Charakter; feierlich ernst schritt die Eine dahin; sanft, tändelnd und scherzhaft die Andere. Dieses abweichende Colorit, so wie die divergirenden Wirkungen entsprangen aus den sich verändernden Lagen der Intervalle, aus den jeden Völkerschaften speziellen Modulationen, und aus den verschiedenen Successionen der rhythmischen Kunst. — Das Tonverhältniß und der Rhythmus machen aber das innerste Wesen der Kunst aus. Ersteres besteht in der geregelten Folge; in der Melodie, Contraction und Harmonie; Rhythmus aber ist die Suecession der Zeitabtheilungen nach Normal-Gesetzen. Ohne Melodie kann schlechterdings keine Musik denkbar seyn; ob indessen die alten Hellenen auch mit der Harmonie befreundet waren, ist eine problematische Frage, deren verneinende Beantwortung Forkel's scharfsinnige Untersuchungen beinahe außer allem Zweifel setzten. Die Conclusion, daß die griechische Musik den Vollkommenheits-Grad der Unsrigen nimmer erreichen konnte, stellt sich von selbst heraus. Der Rhythmus erstreckt sich ebensowohl auf die Melodie, als auf den Takt; — Letzteren kannten die Griechen gleichfalls nicht, sie hatten nur den Rhythmus der Melodie, und darin blos zweierlei, kurze oder lange Noten, auf welche sie immerdar eine einzelne Sylbe aussprachen. Dem Scheine nach mußten daher ihre rhythmischen Sneeessionen an einer gewaltigen Einförmigkeit laboriren; indessen könnte dieser wohl auch trügen. Wie besitzen zwar eine ungleich größere Mannigfaltigkeit von Noten in Ansehung ihrer Zeit-Dauer, und vereinigen mit dem melodischen Rhythmus auch jenen des Taktes; allein eben dieser, welcher Einheit in der Mannigfaltigkeit hervorbringt, bewirkt anderer Seits eine gewisse Monotonie, woran Griechenlands Tonmeister keineswegs gebunden waren. Ihr eigenthümlicher Rhythmus der Melodie gewährte ihnen oorzugsweise eine größere Summe von Mannigfaltigkeit, weil er nicht oon jenem des Zeitmaßes bedingt war, sondern immer fessellos, in stets neuen Wechsel-Gestalten fortschreiten konnte; und eben dieser ungebundenen Freiheit dürfte wohl auch größtentheils die oon solch alten Tonstücken hervorgebrachte Totalwirkung beizumessen seyn. —

Wenn nun jene Musik durchaus syllabisch war, so ist es sehr wahrscheinlich, daß selbe mit den Recitativen und Chorälen der Gegenwart die meiste Aehnlichkeit hatte. Sie bestand überhaupt in Liedern und dramatischen Recitationen; — so werden Nomen, Oden, Lobhymnen auf die Götter, Tischgesänge, Scolien u. s. w., die an unsere Volkslieder gemahnen, häufig erwähnt. Die griechischen Dramen waren eine im singenden Tone mit Instrumentalbegleitung vorgetragene Recitation (Melos, Melodie). Dagegen wurden die Chöre, welche darin eine so bedeutende Rolle spielten, gleichsam den Refler der ganzen Handlung bildeten, und zu den schönsten poetischen Geistesprodukten gehörten, in feierlich langsamen Tönen, gleich den religiösen Choral-Melodien, abgesungen. —

Das gebräuchlichste Blasinstrument wae die Flöte; außerdem hatten sie noch Hörnee, Trompeten und die Syrinx, eine Art von Schalmei; — mit Saiten

bezogene Tonwerkzeuge wurden gebraucht: die Lyra, das Psalterion, die Chelys (Laute), die Kithara, das Magadis, Barbitos, u. a., insgesammt nur verschieden untereinander durch die Form und Saitenanzahl; — von Schlag-Instrumenten: das Tympanon (Trommel oder Pauke), das Kymbalon (Castagnetten) u. s. w. — Auch die Wasser-Orgel — Hydraulon — darf nicht vergessen werden, ein freilich etwas unvollkommenes Flötenwerk, bei welchem der Druck des flüssigen Elementes die Stelle der später von den Nachkömmlingen erfundenen Blasebälge vertrat. — Es ist bereits schon erwähnt worden, daß die Griechen die Notirungskunst gekannt, und deren Erfindung dem Terpander oder Pythagoras zugeschrieben haben. Jenes Mittel, Tone durch Zeichen darzustellen, bestand in der Anwendung der Alphabets-Buchstaben zu musikalischen Signaturen. Mancherlei Uebelstände halber erwiesen sich selbe jedoch sehr unbequem. In solchen Chiffern sind uns Hymnen an Apollon, Calliope und Nemesis aufbewahrt worden; man bemühte sich mit deren Enträthselung; — es wäre jedoch unbillig, nach derlei Fragmenten den eigentlichen Kunstwerth der griechischen Musik beurtheilen zu wollen. —

Die Römer.

Die Geschichte dieses welthistorischen Volkes, unter dessen Scepter der ganze bekannte Erdkreis sich beugte, beginnt mit der Romulischen Stiftung, vor welcher die Siculer, Pelasger, Hellenen und Arcadier, an derselben Stelle, wo die Kolonie von Rhea Sylvias Zwillings-Söhnen sich niederließ, schon Anlagen gemacht hatten. Sowohl jene früheren Bewohner als die neuen Ansiedler waren nicht ohne Cultur; Künste und Wissenschaften freilich blos nur im Keimen. Die Musik erlernten sie von den Hetruriern, welche selbe ein göttliches Geschenk nannten, und von den Hellenen; auf ihre Ausübung geriethen sie also nicht selbst; und daher blieb sie den Römern für immerdar ein fremdartiges Gewächs, das langsam zwar in dem ungünstigen Himmelsstriche wurzelte, aber die Frucht, seine Vollendung, nicht erhielt. Ein anderes Entwickelungs-Hinderniß lag in dem Umstande, daß deren Pflege und Wartung stets nur Fremden, Griechen und Hetruriern, in der Folge blos allein den Sclaven überlassen war. Spät erst erwachte in den Romanesen die wirkliche Neigung zur Praxis der Tonkunst. — Unter Gesängen zum Lobe der Götter feierte Romulus seinen ersten Triumphzug. Von ihm und Numa wurde der Tempel-Dienst nach Art anderer italischer Völker bestimmt und geordnet. Theils mit, theils ohne Musik verrichteten Hetrurier die Opfer-Feierlichkeiten, und verwendeten dabei hetrurische Instrumente. In den kleinen Kriegen des neu begründeten Staates erscholl bereits die Tuba, eine Gattung von Trompeten, und das Horn, von Tubicines oder Hornisten geblasen, deren es zu Servius Tullius Zeiten schon so viele gab, daß allein daraus nicht weniger als zwei Centurien errichtet werden konnten. Mystische Opfer-Ceremonien und Gottheit-Verehrungen, Gastmahle, Feste, Kriege und Leichenzüge gaben am häufigsten Veranlassungen zur Musik-Ausübung. Die Priester des Mars zogen unter dem Gesange symbolischer Loblieder durch die Stadt. Sol wurde vorzüglich durch Chöre phönizischer Frauen, welche mit Cymbeln und Trommeln den Altar umtanzten, angebetet. Phöbus Apollo galt für den Urheber der Poesie und Musik; und Pan, der Naturgeist, war abgebildet mit der siebenröhrigen Hirtenflöte, als Symbolum der Welt-Harmonie. Den Dienst der Cybele, einer ursprünglich phrygischen Göttin und Mutter der Götter, vollzogen eigen dazu angestellte Priester, mit Geberden des Wahnsinnes, unter Pfeiffen, Cymbeln und Trommeln-Schall. Letztere deuteten die Gestalt der Erdscheibe, die zweiten hingegen das Himmelsgewölbe an. — Also singt Lucretius: „Paulen donnern von Schlägen der Hand; da rauschen die hohlen Cymbeln darein, und es droht das Getön rauhstimmiger Hörner, und die Gemüther stachelt in phrygischen Weisen die Pfeife.“ — So wie anfänglich die Musik von Griechen und Hetruriern auf die Römer überging, so erhielten selbe auch von jenen die einzelnen Gesänge und Tonweisen, selbst in der Blüthen-Epoche anderer Künste. Alexandrinische Sängerinnen, und gaditanische Sänger wurden besonders geschätzt. Hochzeitsmahle verherrlichten Jünglinge durch Gesänge üppigen Inhalts; bei Leichenzügen heulte eine Klageweiber-Schaar; Tänzer und Pfeifer wirkten eifrig mit bei den circensischen Spielen, welche zeitweilig zur allgemeinen Volksbelustigung in den riesigen Amphitheatern abgehalten wurden. — In Griechenland hatte sich das Lustspiel, gleich der Tragödie, aus den Lustbarkeiten derjenigen Feste entwickelt, so das Landvolk nach gekelterter Weinlese, zu Bacchus Ehren, mit wildem Gesang und ausgelassenem Geberdentanz alljährlich zu feiern pflegte. Die Römer erbten ihre scenischen Spiele von den Hetruriern, etwa 400 Jahre nach Romulus Einwanderung; selbe bestanden in Tänzen mit Flöten-Begleitung, und veranlaßten späterhin die Entstehung der römischen Schaubühne. — Zu Augustus Zeiten, die sogenannte goldene Aera der römischen Literatur, lag nichtsdestoweniger die Tonkunst noch im ungebildeten Zustande der Kindheit. Es fehlte der Sprache sogar an Wörtern, um über die Theorie jener Kunst sich verständlich zu machen. Sie mußte demnach mit griechischer Terminologie vorgetragen werden, und wahrscheinlich bediente man sich auch der unbequemen griechischen Notenschrift. Ungeachtet der entschiedenen Musik-Vorliebe mehrerer späterer Kaiser, z. B. Tiberius, Caligula, Nero, Claudius, Galba u. a. blieb diese Kunst dennoch immer nur griechisch, ohne jemals selbstständig originell zu werden; weßwegen es auch überflüssig erscheint, umständlicher darüber sich zu verbreiten. — Die Tibia, Flöte, war eins ihrer gewöhnlichsten Instrumente; sie wurde bei allen gottesdienstlichen Handlungen, bei scenischen Darstellungen, Leichenbegängnissen und dergleichen gebraucht; die Spieler hießen Tibicines. — Von andern bekannt gewordenen Tonwerkzeugen besaßen sie außerdem noch: die helltönende, am Ende gebogene Zinke, die Tuba, das gewundene Horn, die Lyra und Cythara, blos durch die Saitenanzahl unterschieden, das Systrum, die Cymbeln, das Tympanum und

die Crotula (Castagnetten), womit die Tänzer auf der Bühne den Rhythmus zu markiren, und sich selbst die Takt-Eintheilung anzugeben gewohnt waren. —

Correspondenz.

Paris im October 1841.

Indem ich Ihnen melden will, daß in unserer großen Oper gegenwärtig ein neues Werk von Halevy, nämlich dessen „Malteser Ritter“, einstudirt wird, und Alles mit gespanntester Erwartung der endlichen Aufführung von Meyerbeer's „Propheten“ entgegen sieht, erinnere ich mich, daß ich Ihnen auch einige Mittheilungen aus früherer Zeit schulde, welche nicht ohne Interesse für Ihr Publikum seyn dürften. Zunächst scheint mir dahin ein erster dramatischer Versuch zu gehören, welchen der Componist Hippolyt Colet mit der komischen Oper „L'ingenue“ machte, und welche Oper in Wahrheit ein schönes Talent bekundete, so daß ihr Schöpfer alle Aufmunterung sowohl von Seiten der Direktionen als von Seiten der Kritik verdient. Von Seiten des Publikums wäre ihm solche ohne Zweifel auch in vollem Maaße zu Theil geworden, hätte das Buch der Oper sich nicht durch gar zu viele Fadheiten ausgezeichnet. Einem Mädchen wird in der Frühe ihres Hochzeittages von einem Unbekannten ein Kuß gestohlen, und ihr seltenes Sittlichkeitsgefühl will ihr nun nicht gestatten, zum Altar zu schreiten. Gut, daß sich bei Zeiten noch aufklärt, daß der Unbekannte kein Anderer als der Bräutigam war, sonst wäre aus der Hochzeit vielleicht Nichts geworden. Das der wenig inhaltschwere Moment, um den sich das ganze dramatische Spiel dreht und drehen soll, und wenn Langweiligkeiten und Mangel an Interesse die Handlungen begleiteten, so ist das Publikum schwerlich wohl daran Schuld. Hielt dasselbe dennoch bis zum Schluß mit Theilnahme aus, so war dies kein geringer Triumph für die Musik. — Von dem Resultate der Preisbewerbungen am Conservatorium werden Sie bereits unterrichtet seyn. Die Namen der Sieger alle aufzuzählen, halte ich nicht für nöthig und wäre mir ohne besondere wiederholte Nachfrage auch nicht einmal mehr möglich. Im Allgemeinen aber kann ich versichern, daß der gesammte Concurs besser diesmal ausfiel als in letzten Jahren. Den dramatischen Gesang ausgenommen, der wirklich nicht ein einziges wahrhaft ausgezeichnetes Talent lieferte, bemerkte man im Ganzen ungleich wenigere Mittelmäßigkeiten denn früher. Namentlich zeigte das Fach der Instrumental-Virtuosität bemerkenswerthe Fortschritte, und kein einziges Instrument fast, das nicht einen wirklich jugendlichen Meister aufzuweisen gehabt hätte. Das meiste Aufsehen erregten Vogt's Schüler auf der Oboe. Am wenigsten sollen Habenecks Violinschüler in Betracht der heutigen Anforderungen an einen Virtuosen genügt haben. Auf dem Pianoforte trugen Bertini's Schüler den Sieg davon, und auf der Harfe ward keiner der Concurrenten des Preises würdig erklärt. — Daß die von Deutschland zu uns herübergekommenen größeren Musik- und Gesangsfeste ebenfalls wie so manches andere Deutsche immer heimischer hier werden, beweisen ihre wiederholten Erfolge in vergangenem Sommer. Oeffentlichen Nachrichten zu Folge nämlich hatten fast in der Mehrzahl von Frankreichs größeren Städten Versammlungen von Musikfreunden und Musikern statt, die dann zur Aufführung solennerer Tonwerke sich vereinigten. Am ausgezeichnetsten sollen die Feste zu La Rochelle, Perpignan, Douai, Bordeaux, Marseille, Toulouse und Straßburg gewesen seyn. Auch Paris sendete zu einigen derselben mehrere seiner Meister, denen zu Ehren dann besondere Bankette veranstaltet wurden. Auffallen dabei dürfte, daß bei den Vocal-Produktionen die Kirchenmusik, die Messe rc. stets den Vorrang behauptete. — Ein anderer bemerkenswerther Vorgang war die Audition, welche der deutsche Componist Rosenhain bei der großen Oper zu bestehen hatte, und von welcher Sie — irre ich nicht — schon einmal Nachricht in Ihrem Journal gaben. Schwerlich kann es noch ein Geheimniß seyn, mit welchen großen und zahllosen Hindernissen ein junges Talent zu kämpfen hat, das mit seinen Produkten Zutritt zu einem unsrer lyrischen Theater zu erlangen wünscht; ist dies aber bei einheimischen Künstlern schon der Fall, so ist es solches noch mehr und in möglichst erhöhtem Maaße bei Fremden. Der Ruf eines Virtuosen und auch Componisten reicht dazu noch nicht aus, und selbst der beste Wille zur Protektion von Seiten der Direktoren ist stets noch begleitet von dem unverhehltesten Mißtrauen. Um letzteres zu beseitigen, wird dann eine sogenannte Audition veranstaltet, eine Probe des Talents, und der Fremde darf sich schon glücklich schätzen, wenn er es nur dahin bringt, einen solchen praktischen Beweis von seiner Tüchtigkeit in einer gewissen privaten Oeffentlichkeit ablegen zu dürfen, wie viel mehr, wenn der Beweis dann auch anerkannt, wenn diese private Leistung tüchtig geheißen und daraus die Fähigkeit, öffentlich mit einem Produkte im Hause zu erscheinen, gefolgert wird. Rosenhain ist dies Alles gelungen und zwar in der großen Oper, was wiederum gegenüber von den andern Theatern Viel heißt, und um so mehr, als es auch ihm an den übrigen zufälligen oder unzufälligen Widerwärtigkeiten von Seiten des Personals nicht fehlte. Auf Beschluß der Direction des Institut de France war die Audition und ihre Zeit bestimmt worden; Alles ist dazu versammelt, und erst, als man bereits eine geraume Zeit auf die erste Sängerin gewartet hat, sagt diese ihre Theilnahme wegen plötzlicher Unpäßlichkeit ab. Daß die Parthie gegeigt werde, mochte der Compoist selbst nicht zugeben. Zum Glück übernimmt eine andere Sängerin die Aufgabe, die Parthie prima vista zu singen. Doch diese Verlegenheit beseitigt, entfernt sich heimlich der Chordirektor, und gleich im Anfang setzt der Chor daher falsch ein. Rosenhain muß selbst den Chor leiten. Man denke sich dessen Situation. Nichtsdestoweniger wurden alle Stücke, welche er aufführen ließ, und die in einzelnen dramatischen Gesangsnummern bestanden, mit Beifall aufgenommen. Die Académie royale de Musique stellte ihm folgendes, von Cherubini, Halevy, Auber und Caraffa unterzeichnetes und vom 17. Juni datirtes Certificat aus:

„Les soussignés, après avoir entendu les six morceaux de musique, que Mr. Rosenhain a fait exécuter devant eux, estiment que cette partition est bien fait et bien instrumentée. Quant à l'effet dramatique, il ne peut être suffisamment apprécié d'après une audition faite les rôles à la main, et sans qu'on puisse se rendre un compte assez fidèle des situations. Les soussignés estiment néanmoins que ce qu'ils ont entendu, est l'oeuvre d'un homme de talent, et qu'ils se plaisent à offrir leurs félicitations." Ob dessen ungeachtet aber Rosenhain so bald den Auftrag zur Composition einer Oper erhalten wird, steht immer noch dahin. Auch mit dem St. Gothart sind noch nicht alle Alpen überstiegen. — Von Fremden wird Paris im Sommer bekanntlich wenig besucht, und fällt auch seine Hauptthätigkeit in der Kunst nur in die Wintermonate, so läßt sich begreifen, warum selbst seine eigenen Notabilitäten sich außer der Zeit meist in andere Länder begeben. Eine interessante Bekanntschaft indessen machte ich an dem Hrn. Aug. Gathy aus Hamburg, der eine Zeitlang hier verweilte, und in welchem ich einen sehr gebildeten, eifrigen Kunstfreund kennen lernte. Er ist mittlerweile wieder nach Hamburg zurückgekehrt, da indessen der Hauptzweck seines Hierseyns war, unser Paris in seinen musikalischen Beziehungen genauer kennen zu lernen, so hoffen wir, ihn bald wieder zu sehen. — Eine Neuigkeit in der Opera comique war ein Werk von Boildieu dem Sohne, „l'oieule" betitelt. Man wollte darin bedeutende Spuren von des Componisten künstlerischer Abkunft bemerken, und wirklich auch trägt die Musik ganz den ungezwungenen, leichten, anmuthigen Charakter, durch welchen des sel. großen Meisters Werke so vielfältig sich auszeichnen. Das Sujet der Oper ist dem großen Buche der Liebesintriguen großmütterlicher Erziehung entnommen. Großmutter will, daß die Enkelin einen alten Capitain heirathe, weil derselbe reich ist; dem Mädchen gefällt der Neffe des Capitains besser, und sein Bruder, der ihm sehr ähnlich ist, muß sich verkleiden, um die Liebesversicherungen des alten Gecken entgegenzunehmen, wobei derselbe dann auch erfährt, daß er, in seiner wahren Person, von einer Cousine geliebt wird, was ihn nicht unangenehm überrascht und zur endlichen glücklichen Lösung des ganzen Spaßes führt. Der Beifall, den die Oper erhielt, kann man einen glänzenden nennen. B.

Wiener Briefe.

II.

Die vorzüglichste Erscheinung im Theater in der Josefstadt war das Concert zu einem wohlthätigen Zwecke, in welchem die gefeierte Sängerin Ungher aus Menschenliebe mitwirkte. Vielen Beifall fand die Vorstellung der Oper „der Wasserträger", so mittelmäßig Hr. Dobrowsky seine Partie sang. Bei der Wiederholung der Posse „Blumenfest, Hochzeitsfest, Maskenfest" wurde die treffliche Musik von Titl stürmisch beklatscht. Desto gehaltloser sind die Musikstücke vom Capellmeister Binder zu dem Genrebild „die Nacht am See" von Elmar. Gutzkow, der bleiche Jude, hat einen Nachfolger und Verbesserer gefunden, er heißt Purkholzer, und spielt ziemlich geläufig die Holz-Harmonika. Bei Gelegenheit einer Feuersbrunst in der Josefstadt gab man zum Besten der Abgebrannten ein musikalisch dramatisches Quodlibet, in welchem mehre deutsche und italienische Opern mißhandelt wurden. Zu dem Spektakel-Stücke „die Bestürmung von Saida" componirten die Herren Titl, Binder und Suppé eine ziemlich liebliche Musik. Der bekannte Novellist Mirani schrieb ein Mährchen mit Gesang, unter dem Titel „die Nebelkappe"; es starb an der Musik des Capellmeisters Binder.

Noch schlechter ging es der Muse der Tonkunst im Theater an der Wien. Wir hörten nur drei Novitäten, wenn anders uraltes Zeug Neuigkeit genannt werden darf. So schrieb der Capellmeister Müller die Musik zu dem veralteten „Graf Waltron", welche noch ziemlich gefiel, während die Musik Seutin's zu dem Preisstücke „der Geizige" nicht so viel Glück hatte. Ein halbes Fiasco machte Hr. Dalleschall mit seinen Tonstücken zu der Sudel-Arbeit „der blasse Teufel" von Carl Haffner.

Was soll ich aber erst vom Leopoldstädter Theater sagen? Dort ist der musikalische Schund zu Hause, und das Orchester lag bei dem zum Besten des Komiker Beckmann gegebenen Quodlibet in Convulsionen. Eine unter aller Beschreibung erbärmliche Musik hörten wir bei der neuen Pantomime, „Harlekin und Gierals goldene und silberne Hochzeit". Somit wäre die Theatermisere abgethan, und wir kommen nun zu den Concerten, abgehalten im Laufe dieses Vierteljahres.

Wir waren sehr glücklich; es wurden nur 4 Akademien gegeben. Das 1. Concert fand am 28. Juli in Baden statt, die Zöglinge des hiesigen Conservatoriums zeichneten sich hiebei vortheilhaft aus. Das Paradepferd in dieser Beziehung war die musikalisch deklamatorische Unterhaltung, welche Hr. Saphir gleichfalls in Baden veranstaltete. Staudigl sang vortrefflich und der Violinist Hauser spielte recht wacker. In Perchtoldsdorf nächst Wien fand das 3. Concert statt, in welchem sich mehre Dilettanten den Beifall der Anwesenden erwarben. Ueber die letzte Akademie lassen Sie mich schweigen, da sie erst am 3. October stattfand und sohin nicht in dieses Quartal gehört.

Ich komme nun zur Kirchenmusik. Vieles Lob verdient die neue Messe von Drechsler, welche am 4. und 18. Juli in der Carlskirche aufgeführt wurde. Der Musikverein derselben Kirche executirte am 15. August in Hietzig nächst Wien die große Messe von Beethoven in C mit vieler Präcision. In der Paulanerkirche hörten wir eine Messe in B von Philipp Farbach, welche den Kunstkennern nicht recht gefallen wollte. Am 2. und 16. September fanden die feierlichen Exequien für den allgemein betrauerten Componisten Seyfried statt, wobei das letzte Requiem des Verstorbenen vortrefflich ausgeführt wurde. Eine zahlreiche Menge seiner Freunde und Schüler, Verehrer und Bewunderer hatte sich in der Peterskirche eingefunden, und lauschte mit bebendem Herzen den erschütternden Tönen dieses großartigen Tonstückes. Der berühmte Tondichter des Macbeth Herr Chelard hat eine neue

Messe geschrieben, welche in der Carlskirche aufgeführt wurde und Kunstkenner und Laien begeisterte.

Der Wiener kann ohne Musik nicht leben, kein Glas Wein trinken, kein Backhuhn verzehren, wenn es ihm nicht hinein gegeigt wird. So kommt es, daß an allen Vergnügungsorten Strauß und Lanner und ihre Nachtreter die Bewohner der Kaiserstadt brandschatzen. In dieser Art hörten wir im Saale zum blauen Strauß in der Kothgasse das Musikchor der erwachsenen Blinden zum Souper wacker aufspielen, ferner den Lanner im Dommayerischen Cassino in Hietzig den Wein vertheuern, und den Strauß am Wasserglacis die Portion Gefrornes noch kleiner machen. Ueber diesen Unfug, daß man für den Anblick einer schönen Gegend Entree bezahlen muß, und im Gespräche durch das ewige Walzergefidel gestört wird, haben sich schon viele Journalisten heiser gesprochen; aber es wird so lange keine Aenderung eintreten, bis eine neue Sündfluth alle Walzercomponisten ertränkt.

Wenden wir uns nun zu etwas Erfreulicherm. Am 22. Juli fand die öffentliche theoretisch praktische Musikprüfung der Lehramts-Candidaten, so wie der Schüler des Vereines zur Beförderung ächter Kirchenmusik allhier statt. Sie lieferte die erfreulichsten Beweise von der Tüchtigkeit und Einsicht der Direktion und des Lehrpersonales, so wie von dem Talente und Fleiße der Schüler. Dasselbe schöne Resultat ergab sich bei der Prämienvertheilung im hiesigen Conservatorium. Der Regenschori an der Pfarre zu dem heil. Schutzengel auf der Wieden, Hr. Franz Glöggl, hielt gleichfalls am 14. September eine öffentliche Prüfung in seiner Musikschule, welche zur Zufriedenheit aller Anwesenden ausfiel.

Wie ich bereits meldete, hat die Kunst einen großen Verlust durch den Tod des wackern Seyfried erlitten. Die Trauer um ihn war eine allgemeine. Uebrigens war der Todesengel in diesem Vierteljahre gnädig, denn außer dem so eben genannten Tondichter, starb nur noch Hr. Franz Hörbader, Mitglied der Domcapelle bei St. Stephan im 81. Jahre an Altersschwäche.

Mehrere vaterländische Tonkünstler erhielten im Laufe dieses Quartals ehrenvolle Auszeichnung.

So erwarb sich der hiesige Componist Ludwig Wolff den Preis von 20 Dukaten, welchen die Musikvereine von Heidelberg, Mannheim und Speyer für das beste Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell ausgesetzt hatten. Ferner wurde der k. k. Professor im Theresianum, Moritz von Stubenrauch, zum Secretair der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates ernannt. Endlich übersendete der königliche Musikverein für Galizien den Herren Seyfried, Mayseder, Böhm, Proch, Lucam und Hauser die Diplome als Ehrenmitglieder.

Von dem im Laufe dieser Zeit allhier verlegten Musikalien heben wir Nachstehendes heraus, als:

Das liebliche kleine Lied nach dem Englischen von Reiberstorfer, in Musik gesetzt von Adolph Müller (Diabelli); 12 Lektionen für das Pianoforte, unter dem Titel „Frühlings-Veilchen" von Anton Diabelli (Diabelli); die Rhapsodie für das Piano „Lamusque" von Georg Licke (Diabelli); die Erholungsstunden, eine Auswahl beliebter Melodien für das Pianoforte von Donati (Mollo); „Pensées fugitives" für das Clavier von Moscheles (Michetti); zwei Liedercompositionen von unserm fruchtbaren Anton Hakel (Michetti & Haslinger); eine kleine vortreffliche Landmesse von S. Sechter (Michetti); „Olga", Romanze von Mayr, und Hornklang von Frankl meisterhaft in Musik gesetzt von Emil Titl (Haslinger). Im Manuscript befinden sich allhier das neue Oratorium „Noah" von Fr. Hölzel; ferner der Text zu einem Oratorium Christus von Kirsuk; endlich die Oper Estrella di Soria, Text von Otto Prechtler, Musik von Fr. Berwald, königl. schwedischem Musikdirektor. Hr. Glöggl, der allgemein bekannte Expeditor und Kanzlei-Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates, Glöggl giebt mit dem Beginne des nächsten Jahres einen musikalischen Geschichts- und Erinnerungskalender heraus. In dem Album der Wohlthätigkeit, welches Herr Joseph Wache zum Besten des Institutes der barmherzigen Schwestern herausgab, lieferten die Herren Hoven, Seyfried und Proch 3 Lieder-Compositionen, von welchen die ersten beiden werthvoll genannt werden müssen, während das Lied von Proch allen melodischen Schmuckes entbehrt, und von dem Verdachte der Effekthascherei nicht freigesprochen werden kann.

Somit hätte ich Ihnen Alles mitgetheilt, was im Gebiete der Tonkunst in den letzt verflossenen 3 Monaten allhier auftauchte. Leider können wir weder wie der Römer sagen „Non multa sed multum" noch diesen Satz umstürzen und bitterlich klagen „Non multum sed multa"! Gott besser's!

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Berlin im October. Wie Sie schon erfahren haben werden, ist Dem. Hähnel jetzt bei der K. Oper fest engagirt worden, und es dürfte nachstehende Mittheilung über diese, wegen ihres Talents, wie ihrer Persönlichkeit, gleich schätzbare Sängerin, aus glaubwürdiger Quelle, zeitgemäß seyn. — Amalie Hähnel, zu Gießhübel in Böhmen geboren, kam in ihrem sechsten Jahre mit ihren Eltern nach Wien, wo sie bereits im zwölften Jahre den ersten Gesang-Unterricht von der Tochter des damaligen Kapellmeisters Gaßmann erhielt, welche sie Salieri zur fernern Ausbildung übergab. Drei Jahre genoß A. Hähnel den Unterricht dieses ausgezeichneten Gesanglehrers, und nach dessen Tode noch die Anweisung des verdienstvollen Ciccimara. Sonach ist der Gesang dieser Künstlerin auf das gründlichste in deutscher und italienischer Schule gebildet, und so bewähren sich auch die Vorzüge beider Methoden, Natur und Kunst, bei dieser ächt dramatischen Sängerin. Im Februar 1829 betrat Dlle. H. in Wien zum ersten Mal die Bühne im „Barbier von Sevilla", und hatte sich des Beifalls in hohem Grade zu erfreuen. Ihre zweite Rolle war die Giulietta in Zingarelli's „Romeo &c." neben der unvergleichlichen Pasta, welche zwei Jahre lang Wien mit ihren Kunstleistungen entzückte. Nachdem die damalige Opern-Direktion sich aufgelöst, kam Dlle. H. über Prag und Dresden, an welchen beiden Orten sie mit Beifall Gastrollen gegeben, nach Berlin, gab hier zuerst bei der K. Bühne einige Gastrollen und wurde dann ein hochgeschätztes Mitglied der, durch den Abgang einer Sontag, Tibaldi u. m. verwaiseten Königsstädt. Oper, wo sie seit 1831 bis jetzt ehrenvoll angestellt war, und als Norma, Romeo, Anna Bolena, Antonina in Belisario und noch in vielen andern Rollen durch ihre edle Darstellungs- und Gesangsweise vielfachen Genuß gewährt hat. Bei der beabsichtig-

ten Auflösung der deutschen Oper in der Königsstadt, gab Dlle. H. vorläufig Gastrollen bei der königlichen Opernbühne, und es war der bleibende Gewinn dieser allgemein beliebten, höchst achtbaren Künstlerin, und deren Wirken in angemessenen Parthieen, z. B. als Orpheus in der Gluckschen Oper, eben so lebhaft zu wünschen, als zu hoffen.

Berlin am 29. October. (L. A. Z.) Gestern ward im Theater des neuen Palastes zu Potsdam die Antigone des Sophokles vor dem gesammten Hof und einer eingeladenen, auserwählten Zahl von Zuhörern aufgeführt. Der Eindruck übertraf alle Erwartungen; er war tiefer und größer, als selbst die Kenner und Freunde des Dichters vorausgesehen hatten. Zuvörderst erwiesen sich die Vorzüge der antiken theatralischen Anordnung vor dem heutigen Coulissenwesen, die Vorzüge der ansteigenden Sitzreihen vor den fast wagrecht gestellten Bänken unserer Schauspielhäuser. Ferner gab es keine Zwischenakte, angefüllt mit schlechter Dudelei und fremdartigem Geschwätz, sondern der Strom der Gedanken und Empfindungen wogte ununterbrochen weiter, durch die erhabene Poesie der Chöre zugleich verklärt und beruhigt. Mendelssohn bezweckte in der Composition dieser Chöre nicht eine unbedingte Nachahmung der griechischen oder für griechisch gehaltenen Musik; denn er machte Gebrauch von den heutigen Instrumenten, Harmonien und Taktarten. Doch hat er die letzten mit den lyrischen Rhythmen in Uebereinstimmung zu bringen gesucht, und durch sein Kunstwerk gewiß die Zuhörer mehr befriedigt, als wenn er den Boden der jetzigen Tonkunst und ihre Formen ganz zurückgesetzt hätte. Bei einem zweiten Versuche mit einer zweiten Tragödie werden sich vielleicht noch einige neue oder vielmehr alte Modifikationen auffinden lassen *). Unter den dargestellten Personen steht natürlich Antigone obenan und erweckt das meiste Interesse. Madame Crelinger, welche bei der Dürftigkeit unserer Bühne oft nach alten Lorbeeren greifen oder zu Bedeutungslosem sich herunterlassen muß, hat hier eine neue Bahn gefunden und gezeigt, daß Natur und Kunst vereint im Stande sind, zugleich die Erhabenheit und das Maaß, die Furchtbarkeit und die freie Schönheit der griechischen Tragödie neu zu erschaffen. Kreons Rolle ist, nach gewöhnlichem Ausdrucke, nicht so dankbar, aber um so schwerer. Hr. Rott hat sie mit Ernst und Adel aufgefaßt und sich auf der Höhe des antiken Kothurns zu erhalten gesucht. Unsere Theilnahme, Rührung, Begeisterung war zu groß, als daß wir heute schon Einzelnes bezweifeln oder bekritteln möchten. Doch rathen wir dem Wächter, weniger jambisch zu scandiren; und dem Boten, zwar nicht theilnamlos Bericht zu erstatten, aber diese Theilnahme minder rhetorisch auszusprechen, weil ihn dies in ein falsches Verhältniß zur Darstellung und Empfindung des Königs bringt. Mehr von jedem Einzelnen zu berichten, erlaubt heute die Zeit nicht. Nach solch einem Gelingen eines höchst schwierigen Versuchs verdient den ersten Dank der König von Preußen, dessen Dichtersinn den Gedanken hervortrieb und die Verwirklichung möglich machte. Auch für Aischylus, für Euripides ist hierdurch Bahn gebrochen, und wenn gleich die griechische Dramatik nie eine deutsche seyn und werden kann oder soll, so lohnt es doch eher, Zeit, Mühe und Geld auf diese erhabenen Meisterwerke zu verwenden und uns, sey es auch nur Stunden lang, in jene große Zeit zu versetzen, als alles Unkraut, das an der Seine wächst, auf unsern Boden zu verpflanzen.

Berlin am 30. October. (L. A. Z.) Die lange besprochene Darstellung der Antigone hat gestern in Potsdam stattgefunden. In einer ehrenden freisinnigen Weise war nicht blos der Hof und die dazu gehörigen Personen dabei zugegen, sondern durch die Hand des Grafen Redern waren Einladungen an wissenschaftliche, literarische und künstlerische Notabilitäten Berlins, so weit der Raum nur irgend zureichte, ja auch an viele gebildete Frauen ergangen. Die Eisenbahn hatte zur Förderung der ungemein zahlreichen Versammlung zwei besondere Züge veranstaltet, deren einer um 3 Uhr hinüber, der andere nach der Vorstellung um 10 Uhr Abends zurückging. Eine in der That sowohl durch äußere Verhältnisse, so wie noch mehr durch die zahlreichen geistigen Bedeutsamkeiten höchst glänzende Versammlung war schon bei diesen Fahrten und um so mehr noch im Theater selbst wahrzunehmen. Das Kunstwerk an sich, so wie die Darstellung desselben, regt die verschiedenartigsten Fragen an. Der Eindruck des Ganzen war freilich nicht der eines unmittelbaren Genusses; dazu steht uns das Werk, besonders in seinen Grundanschauungen, zu entfernt. Aber es war der, vielleicht nachhaltigere eines durch das Urtheil vermittelten Genusses, der freilich Manches nur erklären, nicht unmittelbar empfinden kann, aber nach dieser gegebenen Rechenschaft dem Dichter und Werke desto größere Bewunderung zollt. Wir leben der Hoffnung, daß das so mühsam einstudirte Gedicht, daß die treffliche Musik auch dem übrigen gebildeten Berlin zum Genusse dargeboten werde. Der Grad der Anregungen, den das Unternehmen hervorgebracht, ist außerordentlich, und vielleicht der sicherste Gewinn, den wir davon gezogen haben. Tausende, die sich nie oder seit Jahren nicht um den großen griechischen Dichter gekümmert, suchen jetzt diese Schätze wieder zu ergründen. Wie viel Erfolgreiches kann aus solchem Impuls hervorgehen! Wir wollen wenigstens Das hoffen, daß man nicht bei der Antigone allein stehen bleiben, sondern sich auch noch an ferneren Werken versuchen wird, unter denen wir namentlich der Elektra, als unsern Dramen am nächsten verwandt, den Vorzug geben möchten.

Literarische Desserts.

* (Auszug aus einem im Jahre 1732 anonym gedruckten musikalischen Wörterbuche.)

In der Vorrede sagt der Verfasser obigen Buches, nachdem er über den Ursprung der Musik gesprochen, weiter:

Nachdem nun gewiß ist, daß der höchste Gott alsobald nach Erschaffung aller Dinge, diese Anreitzungen zur Erfindung der Sing-Kunst denen Menschen verliehen, so schließen wir daraus, daß lange vor dem Jubal die Vocal-Musik, oder Sing-Kunst sey erfunden worden. Ja, es ist nicht ungereimt, wenn wir, jedoch nur muthmassend, sagen, daß der erste Mensch, Adam, selbst dieselbe erfunden habe; dieweil er nicht nur alle diese Anreitzungen eine ziemliche Zeit vor seinen Kindern gehabt, sondern auch mit mehrerer Weisheit, und längerer und besserer Erfahrung, als dieselben, ist gezieret und ausgerüstet gewesen. Nachdem nun die Vocal-Musik erfunden gewesen, hat ohne allen Zweifel die Begierde andere zu übertreffen, den Jubal die Instrumental-Musik zu erfinden, angereitzet. Und ob er gleich nicht eben alle und iede mit Saiten bezogene und Blaß-Instrumenta erfunden, so wird er doch billig ein Vater aller Musikanten, welche dergleichen Instrumenta gebrauchen, genannt, weil er ihnen den Weg gewiesen, mehr und unterschiedlich andere zu erfinden, sintemahl es leicht ist, zu erfundenen Dingen noch etwas hinzu zu thun oder das schon erfundene zu verbessern. Und obwohl nach dem Jubal niemand von denen vor der Sündfluth lebenden Musikanten in der H. Schrifft genennet wird; so ist das doch vermuthlich, daß derselben viel gewesen seyn. Ja, daß ein Musikus, es sey nun derselbe gleich Noah selbsten, oder einer von seinen Kindern gewesen, mit in die Arche eingegangen, und also sowohl die Vocal- als Instrumental-Musik erhalten worden, meinen wir gewiß. Denn woferne nicht zum wenigsten ein Musikant mit in der Arche gewesen, so wäre die Musik zugleich mit denen Menschen, so ersoffen, zu Grunde gegangen, und könnte also Jubal nicht ein Vater der Geiger und Pfeiffer genennet werden, sondern dieser Ehren-Titul gebührete billiger demjenigen, so die Musikalischen Instrumenta nach der Sündfluth aufs neue wieder erfunden hätte. Weil aber Moses lange nach der Sündfluth dem Jubal diesen Titul giebet, so muß gewißlich die Musik nicht verlohren gegangen, sondern vielmehr zum wenigsten ein Musikant mit in der Arche erhalten worden seyn. Und obwohl in H. Schrifft nach dem Jubal, biß auf Mosen, kein einziger Musikant mit Nahmen genennet wird, so lesen wir doch, daß Laban zu Jacob spricht: Warum hast du mir's nicht angesagt, daß ich dich geleitet mit Freuden, mit Singen, mit Pauken und Harffen? welches geschehen A. M. 2205. Daraus zu schließen, daß damals schon die Musik in denen Städten und also ohne Zweifel auch anderen Ländern gebräuchlich gewesen; ingleichen daß die Pauke ein sehr altes Instrument sey, weil sie schon zu Labans Zeiten gebraucht worden. Wer aber der Erfinder dieses Instrumentes, und folglich der Musicae Pulsatilis gewesen, kann man nicht eigentlich wissen, zu Abrahams Zeiten soll

*) Bei den Mitwirkenden in den Chören befanden sich sämmtliche erste Sänger der Königlichen Oper.

Osiris, der erste Egyptische König, gelebet haben, welchem man die Erfindung der einfachen Pfeiffe, welche Monaulis genennet wurde, zuschreibet. Diodorus Siculus meldet, daß dieser Osiris ein stattlicher Musicus gewesen sey, und daß er an seinem Hofe eine ziemliche Menge Musikanten, unter welchen auch die neun Musen gewesen, unterhalten habe. So viel siehet man wohl, daß auch Mirjam, die Schwester Mosis, schon mit Paukenschlagen umzugehen gewußt, und das ist eine alte Nachricht, so uns die Schrifft davon ertheilet, wie denn auch Mosis Lied das älteste ist, so man aufzuweisen hat, und dem Inhalte nach das allererste, so aufgezeichnet ist. Der Praecentor ist hier Moses, und seine Adjuvanten die Israeliten und das Chor der Weiber mit ihren Instrumenten, welche einander ordentlich gegen über stunden, und demnach eins ums ander sungen, wie es denn daher in der Bibel heisset: Und die Sänger am Reihen werden alle in dir singen eins ums andere. Man siehet anbey hieraus auch so viel, daß das weibliche Geschlecht sich ehedem in der Musik besonders mit hervor zu thun gesucht, wie auch anderweit in der Bibel von ihnen gesaget wird, die Weiber wären aus allen Städten Israel herausgezogen mit Pauken, mit Freuden und mit Geigen — et caetera.

A. Dieser Buchstabe bedeutet auf und in den musikalischen Stücken und Stimmen, wie auch im General-Basse die Alt-Stimme.

Accent, ist eine Zertheilung der Note, wenn die Stimme fein artig und sanft im Halse gezogen, und schnell herauf, oder hinab in die Sekund, oder Tertie steiget. Wird meistens im Anfange und Ende einer Noten gebraucht, und können alle Gesänge mit einem Accent im Semitonio unter dem ersten Clave angefangen werden.

Adagio, bedeutet in der Musik einen langsamen Takt und subtiles Tractament dessen, was man vor sich hat.

Accordiren müssen Musici ihre Instrumente, wenn sie eine rechte wohlklingende Harmoniam haben wollen.

A dur, a cis e, dieser Ton soll sehr angreiffen, ob er gleich brillirt, und mehr zu klagenden und traurigen Passionen, als zu divertissimento geneigt ist: insonderheit schikt er sich sehr wohl zu Violin-Sachen.

Aglais, eine Tochter des Megaloclis aus Alexandria hat eine ungemeine force auf der Trompeten bewiesen.

A gusto, ist, wenn in der Musik etwas nach des andern Neigung eingerichtet ist.

Allegro, allegro, allegrement, freudig, hurtig, lustig und muthig, wird in der Musik gebraucht. Allegretto, ein wenig munter, doch auf angenehme und lustige Art. Allegrissimo, überaus hurtig.

A moll, a, c, e, soll einen prächtigen und ernsthaften Affekt haben, so, daß er doch dabey zur Schmeicheley gelenkt werden mag. Ja die Natur dieses Tons ist recht mäßig, und kann fast zu allerhand Gemüths-Bewegungen gebraucht werden. Ist dabey gelinde und über die massen süße.

Andante, heißt in musicis so viel, als eben trächtig, gehet ein wenig geschwinder als adagio.

As, also wird das mit dem b bezeichnete a genennet, und dadurch vom gis unterschieden, man nennet es auch a molle, kommen aber zwei bb vor das a, kann es as molle heißen, und wird alsdann g gegriffen.

B, ist unter allen der vornehmste Ton, weil er in der Music die meiste Schwierigkeit machet, indem er moll und dur, und zugleich anzeiget, ob der Gesang weich und traurig, oder hart und freudig.

B dur, b, d, f, dieser Ton ist gar divertissant und prächtig, behält dabey gerne etwas modestes, und kann demnach für magnifique passiren. Unter andern Qualitäten, die ihm Kircherus beileget, ist diese nicht zu verwerffen: Ad ardua animum elevat. Es ist gut, daß dieser Ton noch unter die transponirten Modos mit schleichen dürfen, denn sonst hätte er keinen Nahmen bekommen.

(Wird gelegentlich fortgesetzt.)

* In dem zweiten Hefte der von dem Großh. Bad. Hofmusikdirector Hrn. Dr. Gaßner in der Müllerschen Hofbuchhandlung zu Carlsruhe herausgegebenen „Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine steht gleich zu Anfang eine vom Herausgeber selbst unterzeichnete „Abhandlung über das Tonsystem und die Intervalle“, in welcher wir unter Anderm Folgendes lesen:

„Die Zeichen ♯, ♭ und ♮ nennt man chromatische Versetzungszeichen rc. Wir müssen nun aber wissen, um wie Viel eines dieser Zeichen erhöht oder erniedrigt? Diese Frage ist kurz zu beantworten. Jede solche Erhöhung oder Erniedrigung beträgt einen halben Ton. Um dieses genau verstehen zu können, muß der Begriff von Ton festgestellt werden.“ (Also — wer den Begriff von Ton definiren kann, weiß auch schon, was ein halber Ton ist — sic! — doch hören wir die Definitionen selbst).

„Nicht Alles was wir hören ist ein Ton! Ton heißt man nur denjenigen Klang, dessen Höhe oder Tiefe bestimmt mit einem Andern verglichen werden kann“ (?!).

„Jeder Ton kann seyn: stark, schwach, hoch, tief.“ (Bleiben keine anderen Eigenschaften für denselben mehr übrig?).

„Ein Ton entsteht dadurch, daß ein Körper in Vibration gebracht wird und dadurch einen Klang von bestimmbarer Höhe erzeugt.“ (Wer? — der Körper? — Kann eine Saite für sich schon einen Ton geben?).

„Ist dieser klingende Körper mehr oder weniger elastisch, so ist der Ton im ersteren Falle stärker, und im letzteren schwächer.“ (So nackt hingestellt den Satz — ein offenbarer Widerspruch; zweifelsohne hat die Stahlsaite mehr Elasticität, denn eine Darmsaite, und doch klingt eine Violinsaite stärker als eine Claviersaite).

„Länge oder Kürze des klingenden Körpers bestimmen die geschwinderen oder langsameren Schwingungen.“ (Auf einer Violine aber sind alle Saiten gleich lang, und doch schwingt das a schneller als das g, denn es klingt ja höher: — wie das nach jenem Satze zu erklären?).

„Unter einem halben Tone verstehen wir diejenige Fortschreitung von einem Tone zu einem andern, welche unser Gehör als die nächste auffaßt.“ (sic!! — Unser Gehör faßt aber die Fortschreitung um blos 4 Schwingungen, d. i. 1/100 Theil eines sog. ganzen Tons, schon auf).

„Ein ganzer Ton ist ein größerer Schritt als ein halber (unzweifelhaft); man schreitet hier statt von einer Taste zur nächsten, zur dritten Taste fort. Es bleibt also bei der Fortschreitung eines ganzen Tones eine Taste dazwischen.“ (Demnach wäre denn z. B. auch von e nach as blos ein ganzer Ton, weil auf dem Claviere ja blos eine Taste dazwischen liegt; aber abgesehen davon — wie kann darnach ein Geiger, Blasinstrumentist oder Sänger, überhaupt ein Musikzögling, der nicht Clavier spielt, wissen, was ein ganzer Ton ist?).

„In früherer Zeit waren die Instrumente noch mit Viertelstönen versehen, man hatte auf den Clavieren noch besondere Tasten für cis und andere für des u. s. w.“ (Eine ganz neue historische Entdeckung, für deren nähern Nachweis man dem Verf. sehr zu Dank verpflichtet seyn müßte).

„Diesen Umstand (nämlich das Ausscheiden jener Viertelstöne) wollen wir als Ursache betrachten, warum zwischen e und f, und h und c keine Obertasten befindlich.“ (Risum teneatis!!) —

„Klein heißt eine Stufe, wenn zwischen zweien Tönen keine Stufe enthalten ist.“ (??? — wir haben ganz richtig abgeschrieben).

„Groß ist eine Stufe, wenn zwischen zweien Tönen eine Taste oder eine andere Stufe befindlich ist.“ (?? — demnach sind eigentlich zwei Stufen eine große Stufe).

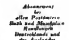
„Klein und groß kann jedes Intervall seyn“ (sic! — wo ist denn aber z. B. eine kleine oder große Octave, eine kleine oder große Quinte rc. Bis jetzt hat unsere Terminologie Nichts davon verlauten lassen).

„Was ist Umkehrung der Intervalle? Wenn von zweien Intervallen (sic) das höhere eine Octave tiefer gesetzt wird.“ (Zweifacher Unsinn mit einem Schlag. Es soll heißen: wenn von den zwei ein Intervall bildenden Tönen der höhere rc. Und ist es etwa nicht auch eine Umkehrung, wenn der tiefere Ton um eine Octav höher gelegt wird?).

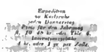
„Was sind Dissonanzen? Uebelklänge, nicht so eigentlich falsch, sondern beunruhigend klingend, unbefriedigend.“ (Bon!! — und dabei, bei dieser Unbefriedigung angekommen, will Extrahent schließen, um nicht statt eines ergötzlichen Desserts dem Leser endlich auch noch einen, wenn auch nicht so eigentlich falschen, doch beunruhigenden Uebelklang vorsetzen zu müssen.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. *Nr.* **47.** 25. November 1841.

Die Tonkünstler.

I.

Tonsetzer.

In der Reihe geschlossener Wesen stellt der Tonsetzer (Componist) das Unbegreifliche dar, und, die Werkstätte seiner Schöpfungen aufzufinden ist noch keinem Sterblichen gelungen. Daher, daß Einige zweifeln, daß es für ihn irgend einer Wissenschaft bedürfe. „Die Kunst", sagen sie, „ist ihm angeboren, was bedarf er der Lehre noch?" Sie irren. Es ist das Kunsttalent allerdings ein besonderes Geschenk der Gottheit, ehe er jedoch einen würdigen Gebrauch davon machen kann, muß sich sein Besitzer einer wissenschaftlichen Bildung unterwerfen. Bedarf dieser doch selbst der nur ausübende Tonkünstler *), um wie viel mehr der schaffende? Und wenn nun der in ihm glimmende Götterfunken zur Flamme wird, die schwellende Brust sich höher hebt; wenn das unermeßliche Reich der Gefühle ihm die Pforten öffnet, er das Irdische von sich wirft, und sein Gezelt in höheren Regionen aufschlägt; wenn er die Natur, in ihrem ganzen Umfange, nicht allein darzustellen, sondern auch zu veredlen sucht; da sollte ihm, damit er seine Sendung würdig vollende, nicht eine hohe Wissenschaft zur Seite stehen müssen? Der Tonsetzer führt den Betenden zum Altare, und den Krieger zur Schlacht; den Zorn weiß er zu mäßigen, den Schmerz zu mildern; zur höchsten Wonne führt er den Lebensfrohen, den Lebensmüden zur Ruhestätte. Tages- und Jahreszeiten, den Schrecken wie den Segen der Natur weiß er zu malen; wir vernehmen durch ihn den Gesang seliger Geister, wie das Geheul der Verdammten. Wahrlich! wer hier zweifeln wollte, daß alles Dieses ohne Weisheit geordnet sey, der müßte auch nicht die geringste Ansicht von der Tonkunst haben, nicht wissen, wie alle Zungen der Erde sie preisen, und nicht ahnden, daß der, welcher sie verkennt, um einen großen Theil seiner irdischen Freuden betrogen ist.

In früher Kindheit schon, und als sie kaum zu keimen begonnen, wußte die Tonkunst sich dem Menschen nothwendig zu machen. Die Sprache, mit welcher er das Irdische bezeichnete, genügte ihm nicht, seinen Schöpfer zu lobpreisen, und er veredelte sie durch das Amalgama mit dem Tonklange.

Der Keim hatte Wurzel gefaßt, und mit der Cultur der Sprache und Sitte begonnen, an des jungen Baumes Zweigen, die Knospen zu schwellen, die Blüthen sich zu entfalten: die Tonkunst war in ihr Jünglingsalter getreten. So finden wir sie zuerst und vorzüglich in den Hainen des alten Griechenlandes. Wie sie dort gepflegt, wie sie geehrt worden, davon erzählen uns die Weisen damaliger Zeit gar wunderbare Dinge. Sie reden von betrachtender, handelnder, menschlicher, göttlicher Musik, und nennen sie die Vereinigung aller Wissenschaften. Es wurden, sagen sie, die Gesetze, wie das Leben gewichtiger Männer poetisch abgefaßt, und bei dem Klange der Lyra und anderer Instrumente öffentlich abgesungen. Der Tonkunst Kraft: die Principien der Moral zu begründen, sicherten ihr auf immer das Prädikat einer Erzieherin des Menschengeschlechtes. Man hielt sie für die vorzüglichste Beschäftigung der Götter, und gab ihr einen Gott zum Vorstand.

Griechen und Römer versanken, und die Tonkunst eilte zu den Sternen zurück, von wannen sie gekommen. Doch im Hymnus des ersten Christen offenbarte es sich bereits, daß sie ein Bündniß geschlossen mit der Erde; und als nun der neue Glaube befestigt war, da stieg sie, in ihrer ganzen Herrlichkeit wieder zu den Sterblichen herab, und begrüßte sie zuerst an heiliger Stätte. Schnell entfalteten sich nun der Tonkunst Blüthen zur goldenen Frucht: der Jüngling war gereift zum Manne.

Wichtiger denn je war nun das Geschäft des Tonsetzers geworden. Man erwartete von ihm, daß er die gedrängte, zur erweiterten Tonhalle hineilende Menge das mühevolle Erdenleben vergessen lassen, sie in die Fluren Elysiums versetzen, auch Sorge tragen werde, daß des schönen Traumes Angedenken sich nicht wieder verwische, sondern neue Kraft verleihe zum Ausharren: Begründer der Moral, sollte er nun auch zum Ausüben derselben mitwirken.

Diese Aufgabe zu lösen, war indessen nicht Allen gegeben, die sich Tonsetzer nannten, und Wenigen unter ihnen war das eigene Kunsttalent zu Theil geworden. Der positiven Tonkunst stellte sich nun eine negative zur Seite, die mehr für das Auge denn das Ohr, für den

*) Schon Aristoxen, der älteste musikalische Schriftsteller, spricht mit Verachtung von Denen, die keine wissenschaftliche Bildung besitzen, und will nicht zu ihnen gezählt seyn.

Verstand mehr geschaffen war, denn den Geist. Dem ersten Element aller Künste, der Freiheit, entsagend, konnte sie ohne Führer und Gefährten nicht bestehen; durch selbstgeschaffene Regeln schlug sie sich in Fesseln. Gleich dem Mathematiker, den die Quadratur des Zirkels beschäftigt, trachtete sie in den Untiefen des Eismeeres der Permutation ihren Anker zu befestigen, und verlor dadurch die Legitimität einer Tochter des Sonnengottes.

Und so standen wir denn zwischen Thür und Angel, dem Spekulativen und Aesthetischen, und erwarteten den Richterspruch über Beide aus dem Munde unserer Weisen. Aber der Künstler schafft und redet nicht, und der Redner spricht und schafft nicht. Es schreitet ein Dritter ein, und der Diatribe sind Thüren und Thore geöffnet. Diese jedoch entscheidet nichts, schmälert unser Zutrauen zur Kritik, und wird selbst gehässig, wenn sie, wie das leider oft der Fall ist, die Achtung vor der Kunst dem Künstler, und dem Publikum hintansetzt *). Unter solchen Umständen will es denn Noth thun, selbst Parthei zu ergreifen; und so erklären wir denn hiermit, daß nur der den Namen eines Tonsetzers verdient, dessen Werke durch alle Zeiten hin und von allem Volke gepriesen werden, so daß man sich nach ihnen sehnt wie die Mutter nach dem Kinde, wie der Freund nach dem Freunde. Wer dies zu erreichen nicht vermag, dem überlassen wir das ehrwürdige Amt eines Tongelehrten.

Wir gebrauchen hier das Wort „Ehrwürdig" im ganzen Ernst, denn die Tongelehrsamkeit gehört der Kirche an. Dort wo alle irdische Gefühle schweigen, und nur das Gefühl unserer Nichtigkeit vorherrschend ist, vermag sie auf den Menschen zu wirken, ist sie an ihrer rechten Stelle. Tausend uns unerklärbare Dinge beschäftigen dort unsere Gedanken, der doppelte Contrapunkt reicht uns dabei die Hand; unsere ganze Aufmerksamkeit ist der Moral gewidmet, und er stört unsere Betrachtungen nicht im mindesten; die mannigfachen Verschlingungen seiner Tonreihen erinnern uns an das Labyrinth des menschlichen Lebens. Darum haben auch die größten Meister sich zu Zeiten in die engen Schranken des Kirchenstyles gefügt, ohne jedoch ihre Frömmigkeit in das düstere Gewand der Dogmatik zu hüllen. Haydn besonders äußerte sich deshalb mit dem Psalmisten: „Ich bin in meinem Gott vergnügt"; und Palestrina rettete, durch die einfachsten Anklänge, die Kirchenmusik vom Untergange.

*) Als Friederich von Preußen Einen aus der Familie derer von Blücher dem Arm der Gerechtigkeit überlieferte, äußerte der Monarch: wie es ihm wehe thue, bei solcher Gelegenheit einen so überall gefeierten Namen nennen zu müssen. Dagegen wurde, noch jüngst, eine Nachkömmlingin Lessings mit den Worten vom Helikon verwiesen: „Sie hat ihre Helden so zu Brei gekocht, daß man sie mit Löffeln essen kann." — Es war eine Zeit, wo man nöthigen Falles den Witz zu Hülfe nahm, wollte man der Unbescheidenheit begegnen, und ich habe den Verfasser einer unanglichen Kinderfibel mit den Worten abfertigen sehen: „Die armen Kinder!" Von einem Versemann, der das Quaken unter seinen Fenstern hausender Frösche einen lieblichen Gesang nannte, erbat sich Recensent ein halbes Dutzend derselben, um sich von ihrer Virtuosität selbst überzeugen zu können. Man soll Beispiele haben, daß ein bloßes Lachen den Feind zur Flucht brachte. Der gemeine Spott empört, und ist des vernünftigen Mannes nicht würdig.

Den doppelten Contrapunkt in das gemeine Leben zu übertragen, ist entweder eine Entweihung des Allerheiligsten, oder es zeugt von Mangel an Kunsttalent. Im gemeinen Leben genügt es an der lieblichen Tochter desselben, der kanonischen Nachahmung, und in ihrer Gesellschaft sind wir gern, freuen uns, sie in ihren mannigfachen Launen und Gestalten zu erblicken, ja ein Tonstück ohne sie möchte uns langweilig dünken. Der Canon aber bringt ein frohes Aufleben zuwege unter den Gästen, wie bei dem Dithyrambos, der ihnen die Götter zuführt.

(Schluß folgt.)

Kritik.

Ratisbonae (Regensburg) sumtibus *G. J. Manz*: *Missa quatuor vocum*, auctore *Alexandro Scarlatti*, quam juxta exemplar autographum in bibliotheca vaticana accuratissime in partitionem disposuit, ineditamque in lucem profert *Carolus Proske*. Pr. 1 fl. 45 kr. rhein. oder 1 Rthlr.

Von einer Critik des Werks, mit dessen Herausgabe Hr. Proske der musikalischen Welt ein höchst dankenswerthes, nicht genug zu schätzendes Geschenk gemacht hat, kann wohl nicht mehr die Rede seyn, sondern haben wir uns in dieser Beziehung wohl einzig auf die Anzeige seiner Erscheinung und kurze Beschreibung seiner äußeren Form zu beschränken. Indessen wenn wir erinnern, daß Palestrina es war, der die altrömische Kirchenmusik von den darin eingerissenen und zur Mode gewordenen contrapunktischen Ueberladungen wieder reinigte und dadurch dieselbe gewissermaßen vor einem völligen Untergange, weil von dem gedrohten Ausschlusse aus allem Cultus rettete, und dann auch nur in diese einzige, durch den Druck zum allgemeinen Eigenthum gewordene und nach der gewöhnlichen Ausdrucksweise ganz in jenem Palestrina'schen Style geschriebene Messe wieder schauen, so muß zum mindesten eine derartige Andeutung dahinaus hier noch Platz finden, wie in Wahrheit darnach unsere Historiker nicht Unrecht haben, wenn sie von einem förmlichen canonischen Unfuge reden, der bis auf Palestrina und noch weiter herauf bis zu Scarlatti, dem sog. Vermittler zwischen dem musikalisch Antiken und Modernen, in der Kunst der Composition stattgefunden habe, denn wenn Clerus und Volk diesen Palestrina'schen und noch mehr Scarlatti'schen Satz zuerst wieder klar, natürlich, melodiös, populär und was alles dergleichen fand, der doch ebenfalls durch und durch in streng canonischer Weise sich bewegt, so muß vorher die mathematische Künstelei wahrlich einen hohen Grad von musikalischer Unnatur erreicht haben. Hr. Proske durfte in der Vaticanischen Bibliothek zu Rom seine Ausgabe dem Codex Nr. 2925 bibl. att. Othob. in fol. max. entlehnen, welcher die Inschrift führt: „Eminentissimo Principi Petro Cardinali Othobono, S. R. E. Vicecancellario, excelso ac magnanimo Domino hoc Opus, quod composuit, et propria manu scripsit, dicat et consecrat Alexander Scarlatti, famulus ejus humillimus Ao. Dom.

MDCCVI. Die Noten, mit welchen er hier die Partitur der Messe giebt, sind, als die heutigen, natürlich in ihrer Form etwas anders als jene alten, mit welchen Scarlatti selbst schrieb. Die ganze Messe besteht aus dem Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei. Das Kyrie steht in E-moll. Der Baß beginnt den canonischen Reihen, und sofort schlägt ihm der Tenor in der Quinte nach: mit dem vierten (Alla breve) Takte folgt der Alt dem Basse in der Octave, und diesem wieder schlägt dann der Sopran in der Quinte nach. Jede Stimme führt den vom Basse vorgetragenen Hauptgedanken vollständig durch und pausirt, bis alle nachfolgenden ebenfalls damit fertig sind; dann wiederholt sich der wenig veränderte Satz in gleicher Form, und nun erst wird ein allgemeiner Schluß bewerkstelligt, welchem das Christe eleison als Antwort in der Gestalt folgt, daß jetzt der Sopran den canonischen Reihen eröffnet, und als auch hier nach Wiederholung des Hauptgedankens ein gemeinschaftlicher Schluß bewirkt worden, tritt der Alt noch einmal mit dem Kyrie eleison auf, dem der Tenor in der Unterquarte folgt, dann der Baß in der Octave, und endlich der Sopran in der Oberquinte. Das Gloria hat dasselbe canonische Hauptmotiv wie das Kyrie, und fängt auch nach Inhalt und Form genau so an als dieses, erst nach Schluß des Subjekts entwickelt sich der Satz etwas freier und selbstständiger, behält indessen — in natürlicher Folge — immer noch deutliche Anlehnungen an den ersten Satz bei. Das Credo steht ebenfalls in E-moll, Alla breve, und die melodische wie harmonische Behandlung ist die gleiche wie vorhin, nur daß die Modulation hie und da etwas kühner sich gestaltet, doch dagegen der Vorhalte auch immer mehre und härtere werden, um gleichsam was dort zu viel geschah, hier, in Beziehung auf die Reinheit des gebundenen Styls, durch desto größere Strenge wieder gut zu machen. Merkwürdig ist, daß in diesem Credo jede Abtheilung, sowohl das eigentliche Credo, das mit descendit de coelis schließt, als das Et incarnatus est, das mit et homo factus est schließt, und nachgehends das crucifixus, in dur (E-dur) endigt, während anher ein solcher Durschluß nur am völligen Ende des Satzes statt hat. Das Sanctus, das wiederum in Anlage und harmonischer Durchführung den vorhergehenden Sätzen völlig gleich steht, zerfällt in fünf Abschnitte, von denen der erste abermals auf das canonische Motiv des Kyrie gebaut ist, nur daß diesmal der Alt anhebt, dem der Sopran nachschlägt und endlich Baß und Tenoe folgen, und der Schluß auf der Dominante statt hat, aber nicht dur, sondern moll. Der zweite Abschnitt (Pleni sunt coeli) dann enthält sich jeder canonischen Wendung, ist aber auch nur sechs Takte lang, steht im $^{3}/_{1}$ Takt, fängt in reinster weiter Harmonie E-dur an, geht von da zur Subdominante, die den Schritt nach D und von da nach E-moll zuläßt, von wo der Schluß wieder nach D-dur führt. Der dritte Abschnitt (Osanna in excelsis) ist wieder streng canonisch gearbeitet, beginnt auf der Dominante im Sopran, dem erst der Alt mit der Unterquinte, dann der Tenor in der Octave und diesem der Baß in der Quinte nachschlägt, und schließt Dur auf der Tonica (E). Der vierte Abschnitt (Benedictus) ist ein zweistimmiger contrapunktischer Satz von 20 Takten zwischen Sopran und Tenor, der — merkwürdig genug — mit der Quinte auf der Subdominante anhebt, sich lange auch in deren Bereiche aufhält, endlich aber doch zur Tonica E zurückkehrt, die nach Art des Schlusses eher aber als Dominante von dem Anfange A erscheinen dürfte. Die beiden Stimmen schreiten fast durchgängig in Quarten und Quinten neben einander her, seltener in Sexten oder Terzen. Und der fünfte Abschnitt endlich ist eine Wiederholung des vorangegangenen Osanna. Nach unserer Ansicht erscheint dieser Theil als der interessanteste in der gesammten Messe und wirklich in seiner ganzen Form und Gestalt aus einem kunstphilosophischen Princip entstanden. Der letzte Hauptsatz endlich, das Agnus Dei (E-moll Alla breve), zerfällt in drei Abschnitte. Der erste davon sieht einer kleinen Fughette mit zwei Subjekten ähnlich, von denen das erste vom Sopran auf der Tonica ausgeführt und nachgehends vom Tenor in der Octave beantwortet wird, und von denen das zweite ebenfalls auf der Tonica, aber in der Gegenbewegung, Alt und Baß behandeln. Der Abschnitt endigt in G-dur und sofort schließt sich ihm der zweite Theil der (von uns sog.) Fughette in einer Art Verkehrung an, indem nun Sopran und Baß ein gleiches in der Quinte vorgeschlagenes Thema übernehmen, und Tenor und Alt ein anderes gewissermaßen engführend durcharbeiten. Mit diesem Abschnitte, der Dur auf der Tonica schließt, scheint die Fughette beendigt, und der Verfasser bezeichnet den dritten, vornehmlichst auf den Text dona nobis pacem gebaut, selbst als einen „Canon in Diapente", d. h. Canon in der Quinte, welcher Canon aber eigentlich nue von Baß und Tenor durchgeführt wird, da Sopran und Alt in canonisch freierer Figuration sich darüber bewegen. Der Schluß geschieht in Dur in einer Art von Orgelpunkt, wobei aber der Tenor, statt wie gewöhnlicher der Baß, und nicht auch mit der Tonica, sondern mit der Quinte liegen bleibt, um welche die übeigen Stimmen sich gewissermaßen kreisförmig bewegen, bis sie einen schicklichen Punkt befriedigenden Zusammentreffens finden. — Die Partitur ist, bis auf einige Druckfehler, welche auch im Texte vorkommen, die aber Jeder selbst leicht findet, schön ausgestattet, und wir hoffen, daß schon sein historischer Werth das Werk in viele Hände führt.

Berlin bei Bote und Bock: *Ne m'oubliez pas! Rhapsodie pour le Piano*, composée et dediée à Mr. G. Ernesti par son ami *Charles Voss*. Oeuv. 36. Pr. 8 ggr. oder 36 kr. rhein.

Ein Claviersatz nach neuestem Schnitt in D-moll $^{3}/_{4}$. Ein melodisches Hauptmotiv wird angeschlagen und durch die ganze Composition dergestalt festgehalten, daß es vom Spieler stets hervorgehoben werden muß, während die Harmonien es vielgestaltig umschließen. Uebrigens liegt in dem Motiv doch ein gewisses Etwas, das es von Bedeutung werden läßt und in der durchaus erwirkten Steigerung, in welcher es behandelt wird, ihm Sinn und Interesse verleihen kann. Ne m'oubliez pas! — man kann die Worte zu dem Motiv, in welcher veränderten Wen-

dung dies auftreten mag, fast mit declamatorischer Wahrheit singen, und die Töne athmen allerdings auch eine Sehnsucht, ein Verlangen, daß man unwillkührlich daran denken möchte, sie seyen dem Andenken des Hörers gewidmet. Der Vortrag erfordert eine besondere Leidenschaftlichkeit, wird indessen mit solcher überall auch das Salonspiel befriedigen.

Ebendaselbst: *Fantaisie de Concert pour le Piano* sur des motifs de l'opéra „das Nachtlager in Granada" de C. Kreutzer, dedièe etc. à S. A. R. La Grande Duchesse Marie de Mecklenbourg-Strelitz et composée par Ebendenselben. Oeuv. 34. Pr. 2/3 Rthlr. oder 1 fl. 24 kr. rhein.

Hinsichtlich ihres allgemein künstlerischen Werths und Charakters schließt sich diese Composition der so eben angezeigten unmittelbar an. Nach einer kurzen Anleitung sind einige beliebte Themen aus der im Titel genannten Oper genommen und, nachdem jedes nach Art der Variation durcharbeitet worden, mit sinnigem Uebergange aneinandergereiht, so daß wenigstens im Aeußern das Ganze auch als ein Ganzes erscheint, wenn im Innern auch mehr einem bunten Stückwerk gleich sieht. Solche Sachen sind aber Mode jetzt, und kann der Spieler den ganzen Glanz seiner mühsam erworbenen Fertigkeit damit zeigen, wie hier, so werden sie auch oft genug gespielt. Ref. hätte übrigens lieber das Musikstück als ein bloßes Salonstück denn als eine Concert-Fantasie bezeichnet gesehen.

Breslau bei Weinhold: VI Orgelstücke verschiedenen Charakters, componirt und seinem Freunde Hrn. A. Hesse achtungsvoll zugeeignet von David Engel. Op. 2. Pr. 12 ggr.

Ebendaselbst: VII Orgelstücke verschiedenen Charakters, componirt und dem Organisten Herrn C. Näusche in Rostock achtungsvoll gewidmet von Adolph Hesse. Op. 60. Pr. (nicht angegeben).

Leipzig bei G. Schubert: XII Orgel-Vorspiele verschiedenen Charakters, für angehende Organisten rc. componirt von Carl Geißler. Op. 45. Pr. 14 ggr.

Sämmtliche diese Orgelstücke halte ich der Empfehlung sehr würdig, namentlich sind die letzten beiden Werke von Hesse und Geißler treffliche Uebungsstücke für junge Orgelspieler, da sie, leicht in der Ausführung, doch geistreich geschrieben und ganz in der Eigenthümlichkeit ihres Instruments gehalten worden sind. In letzterer Beziehung stehen die ersten von Engel den anderen Beiden etwas nach, da sie aufs Clavier gebaut und dann nur der Orgel angepaßt zu seyn scheinen, obschon dies wiederum mit unverkennbarem Glücke geschehen ist. Hesse's Satz zeichnet sich außerdem durch eine gewisse Freiheit des Styls aus, welche wie ein segnender Engel über der Strenge der gebundenen Schreibart schwebt. Ich weiß dies, was ich dabei fühle, nicht anders zu bezeichnen. Unbefriedigt und ohne wesentlichen Nutzen wird übrigens kein Orgelspieler sämmtliche diese Compositionen aus der Hand legen, die sich nun auch in der Kirche, beim Gottesdienste selbst, theils als Vorspiele, theils als Nachspiele, zur Einleitung oder zum Ausgange, gebrauchen lassen. R.

Von beachtungswerthen neueren Erscheinungen in der musikalischen Literatur, welche sich zu einer ausführlicheren Anzeige hier aber weniger eignen, führen wir heute an:

1) Eine Auswahl vorzüglicher Lieder für den gemischten Chor, welche unter dem Titel „der Liedersaal" bei H. G. Nägeli in Zürich erscheint, und wovon das erste, 22 Lieder enthaltene, Partiturheft bereits ausgegeben worden ist. Der Preis ist außerordentlich billig und der Typendruck sehr gut.
2) Den vierten Band der früher von uns besonders besprochenen und trefflichen Auswahl classischer Arien, Duetten, Terzetten rc. aus älteren Cantaten und Oratorien mit Clavierbegleitung, welche die Handlung Bertelsmann in Gütersloh unter dem Titel Theomele edirt.
3) „Sammlung von 100 der gebräuchlichsten Choräle für 3 Stimmen (2 Soprane und Alt oder 2 Tenore und Baß) zum Gebrauch in Schulen und bei Singechören", die der K. S. Hof-Organist Johann Schneider (in Dresden) bei Klinkicht in Meißen herausgegeben hat, und für ihren Zweck unbezweifelt von großem Werthe ist.
4) „Melodien zu den Grubenklängen, einer Liedersammlung für Bergleute, bergmännische Sängerchöre und Freunde des bergmännischen Gesanges, zwei-, drei- und vierstimmig für den Männerchor herausgegeben von der Gewerkschaft der Zeche Wiesche bei Aleren in Mühlheim a. d. Ruhr", — eine willkommene Gabe für alle frohe Sängerkreise.

Zur Notiz für die Herren Verleger und Componisten von Tanzmusik: Häufig werden unterzeichneter Redaktion noch Tänze, Walzer und dergl. Kleinigkeiten zur Recension eingesandt, und so gern sie auch den Werth derselben in entsprechendem Bereiche anerkennt, so lassen einmal doch diese Blätter wenig oder gar keinen Raum dazu übrig und würde dann andererseits auch mit einer etwaigen solchen Erübrigung der Tendenz, welche jene haben, keineswegs entsprochen, und mag deshalb die ergebenste Bitte Nachsicht finden, dergleichen Einsendungen in Zukunft entweder gänzlich zu suspendiren oder wenigstens auf keine öffentliche Beurtheilung hierorts dabei zu bringen. Die Redaktion.

Correspondenz.

Berlin am 8. November 1841.

Im Königl. Opernhause giebt es, mit Ausnahme des Guitarrenspielers von Halevy, nichts Neues als das Alte. Meyerbeers „Robert le diable" hat vor einigen Tagen ein so volles Haus gemacht, daß Abends vor der Vorstellung keine Casse mehr stattfand und viele Leute genöthigt wurden, vor dem Opernhause umzukehren. Meyerbeer hält sich noch immer hier auf, jedoch in keiner Beziehung zur Bühne, wiewohl diese zu erhalten gewiß nur von ihm abhängig gewesen ist; er wird über kurz oder lang nach Paris gehen, wo man bereits an die Vorstellung seiner neuen Oper denkt, auf die man sehr gespannt ist. Dr. Mendelssohn ist von S. M. dem König allergnädigst zum Kapellmeister ernannt; ob er an der Oper fungiren wird, weiß Niemand; man meint allgemein, daß es nicht der Fall seyn wird; die Redereien von einem durch Mendelssohn zu gründenden Conservatorium sind seit einiger Zeit verstummt, man spricht gegenwärtig nur von seiner Composition der Chöre zur „Antigone" des Sophocles,

die nach der Donnerschen Uebersetzung bereits auf Befehl des Königs zweimal im neuen Palais bei Potsdam privatim aufgeführt wurde. Die Aufführung einer vollständigen Tragödie des „Sophocles“, auf geiechischer Bühne, wie im Alterthum, mit componirten Chören, ist gewiß in der Geschichte der Bühne ein Gegenstand, der zu wirklichem Raisonnement Veranlassung geben könnte. Bis jetzt hat sich im Publikum noch kein stehendes Urtheil daeüber gebildet, man spricht viel pro und contra, einer tadelt, der andere lobt, einer die Musik, der andere die Aufführung, und streng genommen sollten doch alle es dankbar anerkennen, daß man bei der Miserabilität der heutigen Bühne wenigstens den Versuch macht, in wie weit sich das classische Alterthum mit unseen heutigen Mitteln repräsentiren läßt. — Am 4. und 5. d. M. gab man im Königl. Opernhause, zum Andenken an die hundertjährige Grundsteinlegung des Hauses, ein pasticcio tragi-komischen Inhalts. Der Generaltitel auf dem Zettel hieß: „Große musikalisch-dramatische Akademie, bestehend in einer Anthologie der Entwickelung deutscher Opernmusik“. — Der erste Theil begann mit einer Ouverture Friedrich II. (bei Trautwein & Comp. in Partitur erschienen) zu der Oper „Il Rè pastore“, dann folgten Ouverturen, Scenen, Arien mit und ohne Chor, italienisch und deutsch, getanzte Sarabanden ꝛc. ꝛc. vom Jahre 1741, und in Zeiträumen von 10 zu 10 Jahren bis 1841, im Ganzen 26 pieçen pêle mêle durcheinander, z. B. nach der Ouverture der Oper „Orpheus“ von Gluck und nach einer Scene mit Chor aus derselben Oper folgte unmittelbar — — Scene aus dem „Dorfbarbier“ von Schenk; nach einer Ouverture von Reichardt und einer Baßarie aus dessen Oper „Brennus“ folgte — — ein Duett aus dem „Doctor und Apotheker“ von Dittersdorf. Beethovens Ouverture zu „Egmont“ diente einer komischen Scene aus „Fanchon“, und Kapellmeister Mendelssohns Ouverture zum „Sommernachtstraum“ einer Scene mit Chor aus Lortzings „Czaar und Zimmermann“ zur Einleitung. Die ernsthaften Sachen waren komisch genug, z. B. ein Duett aus Granns Oper „Cleopatra und Cäsar“: Donna Cleopatra erschien im Reifrock und in einem diesem entsprechenden Costum, hoch frisirt mit Puder ꝛc. ꝛc., ihre Hofdamen eben so; Seigneur Cäsar (Dlle. Hänel) trat in rothen goldverbrämten Beinkleidern, mit Perrücke und Haarbeutel auf; seine Hofcavaliers waren ähnlich gekleidet; die Hauptpersonen des Stückes becomplimentiren sich mit Knicks und Diener, setzen sich in gehörige Positur, stellen sich vis à vis das Profil nach der Bühne gekehrt und singen endlich ihr Duett ohne Action ab, und damit hat die Geschichte ein Ende, man becomplimentirt sich wieder und geht ab. — Die komischen Sachen, die hier aus Spitzeder's Zeit noch in gutem Andenken stehen, wurden bis zur ordinairen Farce outrirt, nebenher auch von solchen Sängern gesungen, die, weil sie seit Jahren nicht mehr singen können, auch nicht mehr in der Oper auftreten durften. — Wie der Titel „Anthologie der Entwickelung deutscher Opernmusik“ passen sollte, ist schwer zu begreifen — aber so gehts ja mit den heutigen Titeln, die berechnet sind, ein Publikum zu gewinnen. — Eine geschichtliche Entwickelung der deutschen Oper!!! und nichts von Reinhard Keiser!!! Wäre die Zusammenstellung gewählter und die Ausführung der einzelnen Sachen durchgängig gelungener gewesen, so hätte man dem Ganzen wohl mehr Geschmack abgewinnen können. — Musikdirektor Möser zeigt auch wieder in den hiesigen Zeitungen seine Abendunterhaltungen an, in denen bekanntlich Ouverturen, Sinfonien und mitunter Quartetts zur Aufführung kommen. Bisher glaubte man ganz fest, daß K. M. Mendelssohn eine bestimmte Anzahl solcher Concertabende mit der Königl. Kapelle arrangiern würde. Dies scheint nun doch nicht zu geschehen; schade, daß Mendelssohns Hierseyn nicht mehr Früchte bringt; man erinnert sich noch allgemein an die vortrefflichen Concertabende, die er vor mehreren Jahren in der Singakademie mit der Königlichen Kapelle veranstaltete. — Gegen Mitte des Monats wird Spontini zurückerwartet, der seinen Titel und Gehalt behält, so sagt man, aber von allen Funktionen als Generalmusikdirektor entbunden ist und die Erlaubniß hat, seine Opern zu dirigiren. — Am 25. d. beginnt auch die Concertsaison der Singakademie. Angekündigt sind vorläufig zur Aufführung: im ersten Concerte Händels Oratorium „Joseph“; im zweiten am 16. December: „Johann Huß“ von Löwe (neu); im dritten am 20. Januar k. J. Cherubini's große Messe in D-moll, nebst Händels Psalm „Herr mach' dich auf“, und im vierten am 17. Februar k. J. das Oratorium „Paulus“ von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Der Abonnements-Preis beträgt drei Thaler.

Leipzig am 9. November 1841.

Noch kann ich mich kaum fassen, Ihnen eine Mittheilung zu machen, die so eben mir aus bester Quelle ward und welche für Sie, ja für die gesammte, besonders deutsche musikalische Welt von größtem Interesse, größter Wichtigkeit seyn dürfte. — Die Verleger unserer 1798 von Rochlitz und Anderen gegründeten sog. „Allgemeinen musikalischen Zeitung“, Breitkopf und Härtel, oder vielmehr der jetzige Besitzer, Härtel Sohn, haben dem bisherigen Redakteur derselben, Dr. Gottfried Wilhelm Fink, dergestalt gekündigt, daß von Neujahr 1842 an seine Theilnahme an der genannten Zeitung, seine Redaktion, aufhört. Dies Faktum steht fest. Nun setzt man aber weiter hinzu, daß unter der Hand jene Verleger bereits einen Contrakt mit dem Professor A. B. Marx in Berlin abgeschlossen hätten, und demnach dieser von nächstem Neujahr an die Redaktion genannter Zeitung führen werde. Ist auch dieses wahr (und an Wahrscheinlichkeit gewinnt die Nachricht dadurch, daß gestern ein Freund aus Berlin schrieb, wie dort das Gerücht von einem nahe bevorstehenden Abgange Marx's gehe und selbes von Marx selbst sogar ausgegangen zu seyn scheine) — kurz ist auch diese Nachricht wahr, so wäre denn — was mir unwillkührlich sogleich einfiel — in der That die Prophezeihung schon in Erfüllung gegangen, welche Sie gelegentlich in der bekannten famösen Beilage zu Ihren Jahrbüchern (contra Marx und Schumann) aussprechen, wenn Sie daselbst sagen, daß Fink

und Schumann in ihrer Theilnahme für Marx nur von diesem an der Nase herumgezogen würden, und sie es einst erleben dürften, wie alle seine Hätscheleien keinen andern Zweck hätten, als sie für seine Absichten zu benutzen, und dann aber sie selbst auch aus dem Felde zu jagen, um auf ihrer Stätte ein Jerusalem für sich aufzubauen. Ich erinnere mir die Worte nicht genau mehr, aber deren Sinn war jedenfalls dieser. Wie gesagt, kann ich mich in der Neuheit des Eindrucks, welchen jene Nachricht auf mich machte, noch gar nicht zurecht finden, so gewiß — was Sie mir auch gerne bezeugen werden *) — mein Interesse an dem Vorgange nur ein rein objektives ist, da die Personen Fink und Marx als solche mir ganz und gar fern stehen; indessen so viel ist mir klar, daß der Griff, den Hr. Härtel damit gethan, ein durchaus verfehlter genannt werden müßte. Mögen Diejenigen Recht haben, welche Fink eine geringe Dosis Energie zuschreiben, — ein ungleich reicheres, gründlicheres Wissen, denn Marx nur je ansprechen darf, kann und darf Niemand ihm bestreiten, und beruht jener etwaige Mangel an Energie (oder wie man es nennen will) auf einer natürlichen Gutmüthigkeit des Charakters, so will ich sie und ist sie in solchen Verhältnissen immer noch eher zu ertragen, als eine arrogante und mit jüdischer Eitelkeit und vorlauter Schwatzhaftigkeit verbundene Rodomontade, welche bei angestellter Prüfung das geistige Senkblei doch kaum einen Zoll tiefer denn auf die Oberfläche kommen läßt. Aber zugegeben auch eine gleiche, ja noch größere Fähigkeit und Thatkraft auf Seiten Marx's, — was ist zu hoffen, zu erwarten ferner von einer Zeitschrift, welche in ihrer Pflege fortan sich jedes Moments moralischen Credits entschlägt? — und dieser Credit müßte der Allgemeinen musikalischen Zeitung von dem Augenblicke an abgehen, wo Marx an ihre Spitze gestellt würde: ein Credit, der bis dahin vornehmlichst es war, welcher der Zeitung ihr langes Bestehen sicherte, und der allen Glauben, alles Vertrauen in die Wissenschaftlichkeit auch aufhebt, so bald er selbst verschwindet. Sie finden dieses Urtheil vielleicht hart, aber — Niemand wohl ist in die geheimen Fäden des Marx'schen Treibens so sehr eingeweiht, als ich, und ich gestehe, daß — sollte sich jene Nachricht bewahrheiten, ich große Lust hätte, eine Decke wegzuwerfen und aufzuheben, unter welcher sich wahrlich nicht die schönsten Umtriebe der heutigen musikalischen Literatur verbergen, und unter deren Geranten dann Hr. Prof. Marx in Berlin nicht die unbedeutendste Rolle spielen dürfte. Als Einleitung will ich nur an sein Verhältniß zu Hieronymus Truhn in Berlin, einem Manne, der Frau und Kinder zu Hause am Hungertuche nagen lassen kann und mit einer Sängerin (Schebest) in der Welt umherziehen (ist auch jetzt wieder bei derselben in Warschau), zu Heinrich Dorn in Riga, dem jungen Kommer in Berlin u. A. erinnern, welche alle zu den mißbrauchtesten Ablaßcanälen egoistischester Marktschreierei sich hergeben mußten. Beweisliche Akten, auch aus den Zeiten der Berliner musikalischen Zeitung und der „Cäcilia" noch, liegen in Menge vor *). Die Herren vergessen leider zu leicht, daß, was sie selbst in vertrauten Stunden aus vergangenen Tagen mitgetheilt, nicht anderer Seits auch vergessen wird. Bei einer Zeitschrift darf wenigstens der Glaube nie verloren gehen, daß das, was man darin liest, der Zeitschrift innerste Ueberzeugung ist, sonst — — —; und wie nun, wenn die Stelle dieses und solchen Glaubens nur von der durch Erfahrung erzeugten Befürchtung eingenommen wird, es seyen alle die Worte da nur literarische oder journalistische Machinationen wie viele schon erlebt? — Zurück aber auch zu Marx's Fähigkeit, ein der gesammten Tonkunst gewidmetes Journal zu redigiren. Man hat Marx's jüngste Bücher belobsalmt: ich möchte selbst Hrn. Freiherrn von Miltitz und Pastor Keferstein fragen, ob sie eben so pünktlich auch das Ihnen überschickte Exemplar durchgelesen als den beigelegten großen Brief? — Der Verfasser einer Compositionslehre schrieb eine Oper „Jerry und Bätely", worin Instrumenten Töne zugemuthet werden, welche sie gar nicht haben!! — Der Verfasser einer Musiklehre nennt die Flöte ein Rohrinstrument!!! — Der sich dafür ausgebende und haltende Begründer einer Melodestik ist nicht fähig, auch nur einmal eine wahrhaft schöne Melodie durchzuempfinden, was freilich auch Reinheit des Herzens erfordert. Nicht begreifen hätt' ich können, wie Fink solche Recensionen über Marx's Compositionsbuch und seine neueste Streitschrift in seine Zeitung aufnehmen mochte, wenn nicht der Verleger jener und dieser eine Person gewesen! — Nichts als eine Verballhornisirung der Weberschen Theorie ist jenes erste, und Nichts als eine Selbstkritik diese zweite. Das läßt sich mit juridischer Evidenz bis auf den letzten Satz hin beweisen. Doch Fink verspürte das auch, und eben deshalb lehnte er die Kritik der Bücher von sich ab, und Marx selbst wohl spürte es, darum war es ihm lieber, von Dilettanten beurtheilt zu werden. Freiherr von Miltitz recensirte kürzlich in Finks Zeitung genannte Streitschrift von Marx: umgeht er den Hauptkern darin und berührt blos die Schaale, so ist das ein Zug jener seiner Gutherzigkeit, die so oft schon von der Devotion gemißbraucht wurde. An historisches Wissen zudem ist — möchte ich kühn genug seyn zu behaupten — nicht im Entferntesten bei ihm

*) Nach bestem Wissen — recht gerne. Anm. d. Red.

*) Und ich habe dann große Lust, dem verehrten Herrn Correspondenten als getreuester Secundant in seinem Kampfe zu dienen, indem ich alsdann vielleicht nicht mehr warten dürfte, eine Jahre lange Correspondenz mit Herrn Marx zu veröffentlichen, welche nicht die glaubwürdigsten Zeugnisse von Ehrbarkeit des Charakters und dergl. enthalten möchte, als z. B. Geschichtchen: „ich habe dem und dem (etwa Hrn. Hientzsch) die Versicherung gegeben, daß er gar keine Schuld an dem Untergange der Berliner musikalischen Zeitung habe und daß ich die Notiz darüber in dem Universallexicon der Tonkunst vermitteln werde, aber ich habe es nur gethan, um das Geschrei des Menschen los zu werden" rc. rc.; — oder wie man hier unter seinem Namen die ehrfurchts- und anbetungsvollsten Biographien von einem Manne (wie etwa Spontini) einsendet, und dort anonym oder brieflich ihn einen ehrgeizigen Schwachkopf und dergl. nennt; wie man die Wissenschaft von Etwas leugnen und deshalb Briefe und Circulare in der Welt umherschicken kann, während doch eigenhändige Quitungen über Empfang der Wissenschaft vorliegen, und dergleichen Sauberkeiten viele mehr.

Schilling.

zu denken, und wie nothwendig ist doch solche dem Redakteur einer wissenschaftlichen Kunst-Zeitung? — Hat denn Marx auch solche praktische Redaktions-Tüchtigkeit an seinem eigenen früh entschlafenen Journal-Unternehmen bewährt? — Doch ich gerathe in ein Labyrinth von Gedanken hinein, aus dem ich mich kaum wieder herauszufinden weiß. Entschuldigen Sie mich dieserhalb. Mich dauert der gute, mit tüchtigen Kenntnissen ausgerüstete Fink, so seine vielen, jahrelangen Mühen und so sein Vertrauen, seine argwohnlose Ruhe belohnt sehen zu müssen! — Auch von Mendelssohn erzählt man wieder ganz bestimmt, daß er nächstes Jahr nach Leipzig zurückkehren werde, und ein dahin lautendes Versprechen sogar schriftlich schon hieher geschickt habe. Vorausgesetzt daß der Marxsche Redaktionswechsel wahr wird, so soll mich wundern, ob es Hrn. Härtel auch gelingen wird, Mendelssohn und Marx unter einen Hut zu bringen. — Genug aber: ich schließe. Wollen Sie oben Mitgetheiltes für die Jahrbücher benützen, so thun Sie es, bitte dann aber Ordnung in die Gedanken zu bringen*). Bald mehr von Ihrem Es.

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Berlin den 5. November. Zur hundertjährigen Feier der Grundsteinlegung des Königlichen Opernhauses hatten die der Opernbühne angehörigen Künstler am Donnerstag eine ganz eigenthümliche musikalische Festlichkeit (wobei die Einnahme zu wohlthätigen Zwecken bestimmt war) veranstaltet, der wir wohl am besten den Namen eines historischen Concerts beilegen. In Zwischenräumen, die durchschnittlich von zehn zu zehn Jahren genommen waren, führte man uns die Zustände der Musik, wie sie sich insbesondere auf die Oper beziehen, also auch mit Einschluß des Ballets, von der Gründung des Hauses an bis auf die neuesten Zeiten, vor. Den Beginn machte eine musikalische Arbeit des großen Königs, der den prächtigen Kunsttempel erbaute, in welchem uns seitdem so viel Schönes zum bildenden Genusse geboten wird. Hierauf folgte ein Prolog von F. Förster, von Mad. Crelinger vortrefflich gesprochen, der die geschichtlichen Beziehungen andeutend hervorhob, an die sich hier anknüpfen ließ. Eine Scene aus Glucks Oper „Cleopatra und Cäsar“, mit welcher im December 1742 das Haus eröffnet wurde, machte den Anfang der Darstellungen im Theater-Costum jener Zeit. Perücke, Haarbeutel, Puder, Degen, Schuhe und Strümpfe mußten sich auf das Seltsamste mit römischen Helmen und Kleidungsstücken verquicken, wir schauten gewissermaßen durch ein Zauberperspektiv um hundert Jahre zurück. Interessant war es auch, die Kunst der Dekorationsmalerei aus jenen Tagen wieder vorgeführt zu sehen. Den originellsten Eindruck machte jedoch der Tanz jener Zeit in einer Sarabande, im strengen damaligen Costüm ausgeführt. Die Damen waren uns indessen nicht so fern, als die Männer in dieser Tracht, die in wahren Schnürleibspanzern erschienen; dergleichen ist aber nur abzubilden, nicht zu beschreiben. Eine Scene von Händel aus Parthenope 1751, eine von Hasse 1761 wirkten auch ganz in ähnlicher Weise. Es folgte dann aus der Jagd von Hiller das bekannte Lied: „Als ich auf meiner Bleiche“. Die ersten Töne der Ouverture Glucks zum „Orpheus“ erhoben die künstlerische Empfindung plötzlich in eine ganz andere Region, und allgemein empfand es sich, daß hier die Kunst von dem Irrthum zur Wahrheit übergehe. Von den nächsten Stücken machten zuerst einige aus der ächtesten deutschen Humoristik eine schlagende Wirkung: die Scene aus Schenks „Dorfbarbier“ und Dittersdorfs „Doctor und Apotheker“. Die geschichtliche Reihe stand jetzt an Mozart: die göttlich frischen Accorde der Ouverture zu Belmonte und Konstanze ertönten. Das Finale aus dem ersten Akt des „Don Juan“ machte den Beschluß dieses, ein halbes Jahrhundert umfassenden, Theils. Der zweite Theil eröffnete sich mit einem Marsch des verewigten Königs Friedrich Wilhelm III. Ein zweiter Prolog von Rellstab machte den Uebergang zu den Leistungen der neueren Meister: Winter, Beethoven, Himmel, Weber, Spohr, Mendelssohn, Lorzing, Mayseder waren die Namen, welche sie vertraten. (Berl. Bß. Z.)

Berlin am 6. November. Die Angelegenheit des Compositeurs Spontini ist von Sr. Maj. dahin beendet, daß Herr Spontini von allen seinen Verrichtungen beim Theater entbunden ist, dagegen seinen vollen Gehalt und den Titel eines Generalmusikdirektors behält, leben kann, wo es ihm beliebt und die Erlaubniß ihm zusteht, seine eigenen Opern, wenn es ihm beliebt, auch ferner zu dirigiren. Dies ist den Mitgliedern des Theaters durch öffentlichen Anschlag in den Königl. Gebäuden eröffnet worden. Man zweifelt, ob Spontini wieder aus Paris zu uns zurückkehren wird. (Die Red. erlaubt sich, oben auf die Mittheilung ihres gewöhnlichen und immer gut unterrichteten Correspondenten zu verweisen.)

Bayreuth am 6. November. In unserer Kreishauptstadt (von Oberfranken) soll am 14. November das von Sr. Maj. dem König dem berühmten Schriftsteller Jean Paul mit K. Freigebigkeit errichtete großartige Standbild feierlich enthüllt werden. Im Rathhaussaale sollen an diesem Tage die Statuten eines Vereins zur Errichtung einer Anstalt für arme Kinder, Behufs der sofortigen Gründung derselben, vorgetragen werden. Die Anstalt, zu welcher bereits mehrere Fonds vorhanden sind, soll den Namen „Jean-Pauls-Stiftung“ führen. Abends wird die Statue zweckmäßig beleuchtet, von den Gymnasiasten ein Fackelzug mit Musik ausgeführt und von dem Chor der Studienschüler ein Festlied abgesungen. (L. Z.)

Paris am 4. November. Victor Hugo hatte gegen die Herausgeber der Donizettischen Oper: Lucrezia Borgia, eine Nachdrucksklage angestellt, weil der Stoff derselben aus seinem Drama gleichen Namens genommen sey. Das Zuchtpolizeigericht verurtheilte die Beklagten zu einer Geldbuße von 100 Frkn. und Wegnahme der Exemplare ihres Werkes. Das Appellationsgericht bestätigte dieses Urtheil, mit der einzigen Ausnahme, daß die Exemplare, in welchen die Worte unter die Musik Donizetti's gesetzt sind, fortwährend verkauft werden dürfen. Victor Hugo, der seine Sache selbst führte, hatte wegen des Gedränges Mühe gehabt, an seinen Platz zu gelangen. Am Ende der Sitzung bemerkte er, daß seine Börse verschwunden war.

Dresden am 6. November. Unser Kapellmeister Morlacchi, der auf einer Reise in sein Vaterland Italien begriffen war, um von einem Leber- und Herzleiden durch ein milderes Klima Rettung zu finden, ist in Venedig am 28. October gestorben. Seit dem Jahre 1810 war er in Dresden als K. Kapellmeister angestellt. In seinen mannigfachen Compositionen von Opern, Messen, Cantaten zeigte er viel Geschmack und Talent. (Lpz. Z.)

München am 11. November. Gestern hörten wir in einem Concerte im Hoftheater den Violinspieler Artot aus Paris. Man ist darüber einig, daß derselbe im Vortrage des Cantabile vor den meisten seiner Collegen der Jetztzeit sich auszeichnet, und er deshalb um so mehr eine höchst erfreuliche Erscheinung ist, als heut zu Tage Alles nur in der Bravour seine Kunstaufgabe sucht. — Unsere Hofcapelle beabsichtigt, Mozarts Todestag durch ein Concert zu feiern, in welchem dessen Requiem aufgeführt werden soll. Möchten dem

*) Unser verehrter Hr. Correspondent wird unter dem „oben Mitgetheilten“ nicht einen bloßen Auszug der Facta verstanden haben, und sonach entschuldigen, wenn wir den Brief wörtlich abdrucken ließen, zumal an der „Ordnung der Gedanken“ nicht viel auszusetzen seyn wird. Anm. der Redaktion.

Beispiele alle deutsche Kunstkörper folgen, und möchten die Einnahmen dann entweder dem Comité für Mozarts Denkmal in Salzburg oder der Mozartstiftung in Frankfurt zugesandt werden. Nicht besser könnten wir der Erinnerung an den großen Meister an jenem Tage huldigen. Dank unserm Capellmeister für seinen Vorgang! —

Miscellen.

(Die musikalische Orthographie betreffend.) Es dürfte wohl nicht außer dem Interesse der Kunst liegen, Nachstehendes öffentlich zur Sprache zu bringen, und wär's auch nur um manches jungen aufstrebenden Tonkünstlers Willen, dem damit wesentlich gedient und sein Studium erleichtert würde, wenn man den hier zu besprechenden Punkt als einen gut gemeinten Wink beherzigte. Es kommt heut zu Tage in der That nicht selten vor, daß sogar Compositeurs, deren Namen verdienten Klang haben, ja als Muster und Vorbild in ihren Werken voranleuchten, es nicht immer mit der musikalischen Orthographie ganz genau nehmen und von der richtigen Bezeichnung der Töne abweichen. Von diesen kann man wohl mit Gewißheit annehmen, daß sie die Regeln kennen. Man müßte also glauben, sie wollen dadurch für Unkundige (Laien, Dilettanten) die musikalische Ausführung erleichtern, weil wohl mancher Kunstliebhaber vor einer schnell aufeinander folgenden Abwechslung von ♮, b und ♯ oder B (bb) sich fürchten könnten? Aber selbst der Laie in der Kunst, der wenigstens die erwähnten Zeichen kennt und kennen muß, kann dadurch leicht irre geführt werden; und wer nur einigermaßen mit den Elementen der Harmonie (da sich zuletzt alles auf Dreiklänge reduciren läßt) etwas vertraut ist, wird bei unrichtiger Bezeichnung der Töne auf solche Weise durch einzelne Noten verleitet, zu glauben, es stelle sich ihm ein ganz neuer ihm bis jetzt noch unbekannter Accord vor's Auge. Falsche Bezeichnung der Accorde zieht auch falsche Behandlung derselben nach sich. Sollte man denn auf eine richtige musikalische Orthographie weniger Fleiß und Accuratesse verwenden wollen, als auf jeden andern Aufsatz im Gebiete des Wissens und der Kunst? Für Musiker vom Fach ist es allerdings nicht schwerer, sich einen unrichtig bezeichneten Accord richtig zu denken, als ein ♯ von einem b zu unterscheiden. Aber ein solches oben angeführtes Beispiel ist sicher für junge noch in der Ausbildung begriffene Tonkünstler von schlimmer Einwirkung. Wie leicht stützt sich ein fähiger junger Mann auf eine namhafte Autorität, findet das genannte Verfahren bequemer, ahmt es nach, und ist am Ende des Glaubens, Orthographie im Bereich der Töne gehöre, wie so manches Andere, heut zu Tage auch zu dem veralteten Kunstsauerteig. Gestattete es der Raum dieser Blätter, so könnte der Unterzeichnete mit leichter Mühe eine ganze Sammlung solcher falsch bezeichneten Accorde mittheilen.

Indeß möge hier ein kleines Beispiel (aus früherer Zeit) seinen Platz finden. Die Stelle befindet sich im ersten Akt von Beethovens meisterhaften „Fidelio" in dem herrlichen Duett zwischen Rocco und Pizarro. Möchte man mir auch einwenden, „das sey eine Kleinigkeit!" aus dem Gesichtspunkte aber, der mich zur Mittheilung dieser Zeilen anregte, ist es doch nicht so unbedeutend. Wer, jung oder alt, verehrt und achtet nicht Beethoven hoch?

Verhungernd in den Ket-ten, ertrug er lange Pein, ihn

+ + statt:

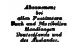
Tödten heißt ihn ret-ten, der Dolch soll ihn befrein. u. s. w.

Und nun noch ein Wort über Triolen und Sextolen, welche — wie jeder Musiker weiß und jedes Lehrbuch angiebt — von wesentlichem Unterschied sind. Wenn Dilettanten (deren jetzt eine Menge sich mit Liedercompositionen und andern Musikstücken befaßt) der Meinung sind, zweimal 3. Triolen oder 6. Sextolen seyen einerlei, so kann man das ebenfalls hingehen lassen; wenn aber solche falsche Meinung sogar Musiker von Profession hegen, wie man in so vielen gedruckten Compositionen es wahrzunehmen Gelegenheit findet, so verdient solches Verfahren jeden Falls Tadel. Sapienti sat! Ich wollte, wie ich schon oben sagte, nur eine kleine Andeutung, einen wohlmeinenden Wink hier geben.

W. Häser.

(Todesfälle.) Am 15. September starb zu Mailand Alessandro Rolla, der einst so berühmte Geiger und Lehrer so vieler deutscher wie italienischer und französischer Violinvirtuosen. Er hatte ein Alter von 86 Jahren erreicht. — In Neapel starb kürzlich der vielgenannte und in mancher Beziehung auch um unsere Kunst höchst verdiente Impresar Barbaja. Die in letzter Zeit gemachten Erfahrungen sollen sein zudem sehr reizbares Nervensystem dergestalt erschüttert haben, daß eine anhaltende Kränklichkeit bald in tödtliches Fieber ausartete.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



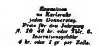
Jahrbücher

des

deutschen National-Vereins

für

Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. **Nr. 49.** 9. December 1841.

Zur Nachricht.

Auch in nächstem Jahre 1842 wird diese Zeitung in ihrer bisherigen Form und Weise bei Unterzeichneter forterscheinen. Welchen außerordentlichen und sowohl kunstwissenschaftlichen als moralischen Credit sich dieselbe während ihres nunmehr dreijährigen Bestehens erworben und mit welch' bedeutenden Kräften sie auch, neben ihrer nächsten journalistischen Tendenz, den letzten sich vorgesetzten Endzweck, gründliche musikalische Bildung und ein mit geläutertem Geschmacke gepaartes Wissen in allen ihren Theilen und Beziehungen zu fördern und zu verbreiten, zu erreichen gestrebt hat, kann dem interessirten Publikum eben so wenig entgangen seyn, als wir, durch die fortwährend steigende Theilnahme davon überzeugt, eben darin den Grund finden, von Neujahr 1842 an dem Institute eine ganz besondere Aufmerksamkeit und Thätigkeit zu widmen; und erlauben wir uns, unter solcher Zusicherung, alle Musikfreunde, große und kleine Lesecirkel, wie die Künstler und verschiedenen musikalischen Kunstanstalten damit zu einem erneuerten Abonnement einzuladen, so geschieht es einzig in der Erwartung, daß auch von dieser Seite her, durch möglichst weit verbreitete Theilnahme, jenem letzten Endzwecke der Zeitung entgegengekommen wird.

Ueber die Grundsätze, welche die Redaktion bei der Lösung ihrer großen Aufgabe befolgte und fortan, wie bisher, befolgen wird, überlassen wir derselben, sich selbst in den ersten Nummern des neuen Jahrgangs auszusprechen. Gewiß sind es die richtigsten und edelsten, welche bei Herausgabe eines solchen Journals leiten müssen, und welche, neben dem ehrenwerthen Vereine, dem dieselben zugleich als Organ zu dienen haben, die sicherste Bürgschaft auch bieten, daß diese **„Jahrbücher“** fortan und immer mehr sich zu einem wahrhaften Archiv gestalten und erheben werden, aus welchem die künftige Musikgeschichte einzig und allein ihre verlässigsten Akten und Data zu schöpfen hat, ohne das Interesse bildender Unterhaltung dabei auch im mindesten nur zu schwächen oder aus den Augen zu verlieren. Unterstützt wird die Redaktion in solchem Streben, was schon jener Verein erweist, von einem sowohl neugewonnenen wie längst befreundeten großen Kreise der ersten und angesehensten Musikgelehrten, Künstler und verständigen Musikfreunde des In- und Auslandes, wie aller Zweige und Richtungen der sowohl theoretischen als praktischen Musikkunst: eine fernere Bürgschaft für die dauernde Behauptung desjenigen hohen Ansehns, das selbst die (unpartheiische) Kritik in seltenster Uebereinstimmung und ohne Widerspruch den „Jahrbüchern“ zuerkannte, nämlich daß diese den ersten und ehrenvollsten Sprechsaal bilden in allen musikalischen Angelegenheiten, wo allein Wahrheit in den Nachrichten, bildender Stoff in den kritischen Betrachtungen, und Belehrung wie edelste Unterhaltung in den übrigen Theilen des Inhalts gefunden werden kann.

Das Abonnement geschieht sowohl bei allen Buch- und Musikalienhandlungen, als bei allen Postämtern, welche letztere nur einen geringen Portoaufschlag von der Badischen Gränze aus berechnen.

Der Preis des Jahrgangs von 52 Nummern in ganzen Bogen des größten Quartformats ist nur 10 fl. 48 kr. rhein. oder 6 Rthlr., also so gering als nur immer möglich gestellt, und bei Zusammentreten von zwei, drei, vier Lesern eine Ausgabe, welche in ihrer Unbedeutendheit in gar keinem Verhältnisse zu dem dafür Gegebenen steht.

Die Verlagshandlung sieht den Bestellungen in möglichster Bälde entgegen, um allen Aufhalt in der Expedition zu verhindern, und die Auflage darnach bestimmen zu können.

Karlsruhe im November 1841.

Die Verlagshandlung von **Ch. Th. Groos.**

Ueber das Eigenthum an einer musikalischen Composition.

Eine Erwiderung an Herrn Fr. Hofmeister in Leipzig.

So eben finde ich in Nr. 23 der Schilling'schen Jahrbücher Ihre aus der Börsenzeitung übergegangene Erwiderung auf meinen Aufsatz: über das Eigenthum an einer musikalischen Composition. Da Ihr Schreiben hauptsächlich die gerügten Widersprüche der Vereinsacte durch die Nothwendigkeit einer solchen Fassung motivirt, welche den verschiedenen Contrahenten genehm war, also meiner Ausstellung beipflichtet, hätte ich füglich schweigen können, wenn Sie nicht mit dem hinzugefügten Wunsche mich zu überzeugen, Behauptungen anderer Art aufgestellt hätten, denen ich unmöglich beipflichten kann, zu welcher Annahme aber Sie und Andere durch Stillschweigen meinerseits sich leicht veranlaßt fühlen könnten. Ich werde mich dabei derselben Ruhe und Leidenschaftslosigkeit wie Sie befleißigen, welche alle Discussionen durchdringen müssen, bei denen es sich um den Gewinn einer Wahrheit handelt. Sie sagen in Ihrer Einleitung: Es ist immer nachtheilig, wenn durch aufgeregte Zweifel dem Treiben der Nachdrucker ein Schein von Entschuldigung geliehen wird. Ich erwidere darauf: Jeder, der meinen Aufsatz mit Unpartheilichkeit gelesen hat, wird finden, daß er sich mit nichts weniger als der Erregung von solchen Zweifeln beschäftigt, sondern seine Tendenz einzig auf die Erlangung positiver Bestimmungen geht. Andere Verdächtigungen will ich unbeachtet lassen und wende mich sofort zu ihrer Darstellung und Apologie der Wirksamkeit des Musikalienhändlervereins, welcher letzteren ich theilweise gern beistimme, da wir ohne seine Thätigkeit nicht unwahrscheinlich in diesem Zweige der Gesetzgebung noch weiter zurück wären. Dann wollen Sie dem, von mir besonders angegriffenen §. 5 der Zusatzartikel (das Eigenthum der Melodien, die Gestattung von Potpourri's u. s. w.) durch Anführung des nachstehenden Erläuterungsmandats der k. sächs. Regierung zu Hülfe kommen:

„Als unerlaubter Nachdruck ist jede solche Vervielfältigung (musikalischer Compositionen) dann anzusehen, wenn dieselbe blos mechanische Fertigkeiten erfordert, und die Schaffung einer veränderten Form nicht selbst als Geistesprodukt anzusehen ist. Bei musikalischen Compositionen, bei denen namentlich die blos auf mechanischer Verarbeitung beruhenden Arrangements als Nachdruck anzusehen sind, ist zur Beurtheilung des Verlagsrechtes die Melodie als Grundsatz der desfallsigen Entscheidungen (vom Richter) anzunehmen."

Als Commentar hierzu ein Factum. Vor zwei bis drei Jahren erschien bei G. Schuberth in Leipzig ein Potpourri aus den Hugenotten. Es kam zwischen ihm und den Eigenthümern dieser Oper (Breitkopf und Härtel in Leipzig) zu einem Prozesse, und G. Schuberth debitirt noch heute sein Potpourri. Bei oberflächlicher Beachtung könnte es scheinen, als ob bei diesem Gesetze die Praxis mit der Theorie im Widerspruche stände, bei einer näheren aber wird man finden, daß das Erläuterungsmandat im Allgemeinen das Eigenthum der Melodie feststellt, um einen Halt zu haben, während der mehrfach erwähnte §. 5 d. Z. A. ausschließlich die Melodie als Eigenthum bezeichnet. Ferner schließt der Ausdruck „veränderte Form" zweierlei Begriffe in sich, einmal eine scheinbar veränderte Form (die blos mechanisch zu erzielende Veränderung in der Ausführungsweise); das andere Mal die wirklich veränderte, die neue Form (durch die Veränderung des Rhythmus, der Auffassung, der Melodienfolge, der ganzen Behandlungsweise), und es ist einleuchtend, daß das Verdikt d. S. E. M. auf jene geht und diese offenbar, mit der Praxis im Einklange, als rechtmäßig anerkennt. — Demnach leiden aber beide, die preußischen wie die sächsischen, gesetzlichen Bestimmungen an derselben Unbestimmtheit und der verschiedenen Auslegungsfähigkeit, während wir nothwendig positive gegen jede Chikane sichernde Gesetze haben müssen, die dann nur möglich sind, wenn die Melodie in ihrem nothwendigen Zusammenhange mit ihrer Form das Eigenthum ist. — Diese nähere Betrachtung macht mir eine später ihrerseitige Berufung auf die Entscheidung der sächsischen Gerichte etwas zweifelhaft, auf welche ich aber aus später entwickelten Gründen nicht weiter eingehe.

Wenn Sie aber etwas emphathisch fortfahren:

„Das hohe Ministerium hat hier eben so sicher, wie der Verein der Musikalienhändler in den erwähnten Zusatzartikeln §. 5 gewußt, daß eine Klage auf Nachdruck jedesmal dann angestellt wird, wenn der Name des Componisten vom Nachdrucker angegeben worden ist. (?) Dieser Name ist die entscheidende Hauptsache (sic), er bestimmt die Wahl der Käufer, er ziert den Katalog des Verlegers mit Autoritäten, er verschafft den Absatz. Auf Plagiate, wie Sie deren in möglichen Fällen anführen, wird nie ein Verleger Klage anstellen, allenfalls eher auf Fälschung mittelst Mißbrauch eines Autornamens, wie z. B. die Opernsonatinen für 2 und 4 Hände angeblich von A. Diabelli (Braunsch., Spehr), wozu Anton Diabelli in Wien keine Note geliefert hat ꝛc. ꝛc."

so sind das wahrlich eben so viele unhaltbare Behauptungen als Worte. Zuvörderst ist es evident, daß Sie diese ganze Angelegenheit einzig und allein vom mercantilen Standpunkte aufgefaßt haben. Sie sagen, die Sache thäte nichts, sondern nur der Name, Shakespeare dagegen: Was ist ein Name? Was uns Rose heißt, wie es auch heiße, würde lieblich duften.

So will es mir denn auch scheinen, daß es nicht nur ein Akt der Gerechtigkeit, sondern einer der Pflicht ist, daß der Künstler, der etwas von einem andern entlehnt, auch seine Quelle angiebt, denn sonst betrügt er diesen um seinen edelsten Reichthum. — Und wenn dem Werke eines unbekannten Musikers der Name eines berühmten Meisters auf die Stirn gesetzt wird, so hat kein Verleger in der Welt das Recht zu einer Klage, sondern nur der beleidigte Autor selbst. Dieser kann durch ein solches Machwerk aber nur beeinträchtigt werden, wenn dem Familiennamen auch der Vorname hinzugefügt worden; denn erstens kann sich Jeder den Künstlernamen geben, der ihm

beliebt, zweitens führen doch auch viele oft mit einander gar nicht verwandte Individuen denselben Namen, und in diesem Falle wird drittens Keiner seinen Familiennamen, einem Verleger zu Liebe, verheimlichen. Ihre übrigen Einwürfe finden, als gar nicht zur Sache gehörig, theils in Ihrer einseitigen Beleuchtung des Stoffes begründet, in dem eben Gesagten ihre Erwiderung. — Ein Gesetz muß auf dem Wesen seines Gegenstandes basirt sein, und darf weder nach links noch rechts Jemand zu Liebe Begünstigungen machen.

Um Ihnen schließlich den Beweis zu liefern, daß ich die Verhältnisse nicht unrichtig betrachte, theile ich Ihnen mit, daß der neulich erwähnte Prozeß gegen den Arion, wie ich vorausgesagt, für den Kläger Schlesinger verloren gegangen ist, die Verkäufer dieses Werkes von dem hiesigen königl. Criminalgerichte gänzlich von der Beschuldigung des Nachdruckverlaufes freigesprochen sind, und nur der Debit eines Heftes für die Folge untersagt ist.

C. Gaillard,
Gesellschafter der Handlung C. A. Challier u. C.

Kritik.

Wien bei Diabelli: Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte vom Anfange bis zur Ausbildung, als Anhang zu jeder Clavierschule verfaßt von Carl Czerny. 82 Seiten in gr. 8. Pr. 1 fl. 30 kr. C. M.

Die außerordentlichen Früchte seiner Wirksamkeit als Lehrer haben Czerny ein Recht gegeben, in Sachen des Unterrichts auf dem Pianoforte ein bedeutendes und der allgemeinsten Beachtung würdiges Wort mitzureden. In vorliegendem Werkchen will er, laut Vorwort, früher alle „während seiner vieljährigen Laufbahn als Clavier-Lehrer angewandte Behandlung seiner Schüler und die eigenthümliche Art, wie er dieselben von Schritt zu Schritt leitete, auf eine kurze, klare und ansprechende Art sich auslassen, und dabei gerade jene Einzelnheiten vorzugsweise berücksichtigen, welche, ihrem Wesen nach, nicht wohl in einer eigentlichen Clavierschule Platz finden können". Es ist das dankenswerth, und um so dankenswerther, als die Gegenstände, die er zum Besprechen wählte, weniger die Sachen selbst, als vielmehr die Art und Weise, wie diese gelehrt werden müssen, betreffen, also gewissermaßen die Grundzüge einer Didaktik des Pianofortespiels damit gegeben werden, in Beziehung auf solche aber die Winke und Rathschläge eines erfahrnen und fein Geschick durch die That auf so glänzende Weise bewiesenen Mannes immer von großer Wichtigkeit sind. Der Vorwürfe, welche der Verfasser seiner Betrachtung wählte, sind eben so viele als der einzelnen Briefe, nämlich zehn, nichts destoweniger hängen diese unzertrennlich zusammen, stehen in steter Beziehung zu einander, so daß sie objektiv zwar unter sich geschieden erscheinen, mehr subjektiv jedoch immer ein vollkommenes Ganze bilden. Als Addressatin denkt Cz. sich dabei eine junge, etwa zehnjährige Schülerin, welche ihm entfernt wohnt und doch von ihm Näheres über das Wie und Wann ihrer angefangenen Studien des Pianofortespiels wissen möchte. Der erste Brief spricht in solcher Weise von den ersten Anfangsgegenständen des Pianofortespiels, nämlich der Kenntniß der Tasten, dem Lernen der Noten, der Haltung des Körpers und insbesondere der Hände beim Spiel etc. In Bezug auf die ersten Punkte giebt der Verf. einige Wochen Zeit, und hat Ref. die Erfahrung gemacht, daß diese Dinge bereits in wenigen Stunden abgemacht seyn können; so kann er nicht anders, als jene Zeit eine sehr nachsichtige nennen. Daß er im Uebrigen den Selbstunterricht des Kindes mit dem des Lehrers verbunden haben will, ist ohne Widerspruch höchst förderlich, wie nicht minder seine Forderung des frühen Anfangs in Fingerübungen. Der zweite Brief handelt vom Anschlage, Ton und Behandlung des Pianoforte überhaupt, wie wir alle diese Gegenstände auch in des Vfs. größerer Clavierschule besprochen finden, abgesehen den vortrefflichen didaktischen Wink, den hier die Lehrer erhalten, schon jetzt anzufangen, den Schüler darauf aufmerksam zu machen, daß Alles, was er hier lerne, Nichts sey als das Mittel zum Zweck. Der dritte hat den Takt, die rhythmische Eintheilung und den Fingersatz zum Gegenstande. Anstrengung des Gedächtnisses, der Aufmerksamkeit und Uebung, auch im Mechanischen, sind Hauptsache. Ob das laute Zählen des Schülers, was hier empfohlen wird, dem Taktgefühle so sehr förderlich ist, als mit dem Vf. Viele glauben, möchte ich dennoch bezweifeln, und hier lieber dem Lehrer ein wenig Arbeit mehr aufladen. Die Aufmerksamkeit wird nur zu leicht dadurch getheilt, und so Nichts recht erreicht. Die Regeln über den Fingersatz sind die längst als ziemlich allgemein gültig anerkannten, und heben auch hier den ersten Grundsatz nicht auf, daß die bequemste Fingersetzung stets die beste ist. Im vierten Brief läßt sich der Vf. über Vortrag und Verzierung aus, und ich stimme ihm gerne bei, wenn er in Beziehung auf erstern von dem Grundsatze ausgeht, daß „das Neue wenig nütze, wenn man darüber das Alte verlerne", denn bleibt auch hier bei aller dynamischen Entwickelung die mechanische Ausbildung immer noch Hauptzweck des Unterrichts für sich, so wird auch jene gehemmt werden, wenn nicht diese erst gefördert wird, was aber bei dem häufigen Einstudiren neuer Sachen niemals der Fall seyn kann, sondern nur in der öftern Wiederholung des den spielenden Theilen schon Geläufigen. So wenig ein Kind bald fertig lesen lernen wird, wenn man ihm bald diese bald jene und so bald es nur die eine buchstabiren kann, eine andere Schriftart in die Hand giebt, eben so wenig lernt in analoger Weise auch ein Clavierspieler bald fertig spielen, und die Fertigkeit doch ist die erste Grundlage des guten Vortrags. Mit wahrem Vergnügen las ich die geschickt eingewebten tadelnden Bemerkungen über die Grimassen und körperlichen Verzerrungen, womit manche Spieler ihr „Gefühl" ausdrücken wollen. Der fünfte Brief giebt Auskunft, wie der Vf. die Tonarten gelernt und ein Tonstück einstudirt und producirt haben will. Tonarten, welche sie seyn mögen, sollen durchaus kein

Hinderniß im Vortrage abgeben. Ob Fis-, Des- oder C- und G-dur oder moll — hierin darf (ganz richtig) ein Spieler keine Schwierigkeit mehr finden, und für die erlangte Fertigkeit noch zu schwierige Tonstücke einzustudiren ist eben so verfehlt, als nicht an immer schwierigere sich zu wagen, und dabei dann nur erst langsam anzufangen, wie mit jeder Wiederholung dem eigentlichen Tempo näher zu kommen, bis Alles endlich mit vollkommener Ruhe, Sicherheit und ohne Uebereilung vorgetragen werden kann. Sechster Brief — über die Auswahl der für jeden Pianisten geeigneten Compositionen. Der Verf. empfiehlt zuerst Cramers, Clementi's und Bertini's Etuden, dann die von Chopin, Herz, Hiller, Hummel, Henselt, Thalberg rc., obschon ihm jedes Schulstück zugleich auch Etude seyn will. Fortschritt vom Leichtern zum Schwerern, nicht Beschränkung auf einen oder wenige Componisten, Rücksicht auf Alter und Geschlecht rc., sind ihm außerdem die leitenden Augenmerke bei der Auswahl weiterer Compositionen. In der That muß hier die Umsicht und Einsicht des Verfassers, wie die Gründlichkeit und Richtigkeit, womit er über einzelne ältere und neuere Clavier-Componisten urtheilt, geehrt werden. Siebentes Brief — die Anfangsgründe des Generalbasses. Unwiderlegbar scheint auch Ref. die Forderung wenigstens einiger gründlicher Kenntnisse der Harmonie von einem Clavierspieler, und möchte ich selbst noch weiter darin gehen, als der Verf. nach den wenigen Nachweisungen über Accord rc. willens zu seyn scheint. Achter Brief — über die Bildung der Accorde, ist eine bloße Fortsetzung des vorhergehenden. Neunter Brief — Fortsetzung des Generalbasses. Zehnter Brief — über das Improvisiren. Der Verf. giebt zu, daß zu dieser Kunst ein eigenes natürliches Talent gehört, aber er meint doch auch, daß dieselbe bis zu einem gewissen Grade nicht minder nach gewissen Grundsätzen studiet, „angewöhnt und geübt" werden könne, nur müsse man auch bei Zeiten sich darin zu versuchen anfangen. Indessen wenn er gleich darauf sagt, daß man das Improvisiren fast „immer nur den Fingern und dem Zufalle zu überlassen" habe, so weiß ich nicht, ob der Widerspruch, dessen er sich dadurch schuldig macht, dadurch gehoben wird, daß er das Lernen des Improvisirens auf Bildung von sog. Potpourri's über bekannte Motive und dergl. variirte Vortragsweisen von Gegebenem beschränkt. Sagen wie schlechtweg, wie der Verf. thut, jeder einigermaßen fertige Clavierspieler trägt auch a priori schon das Geschick zum Improvisiren in sich, so möchte dies wohl dasselbe seyn, als wollte Jemand behaupten, Jeder, der einigermaßen einen Vers gut herlesen kann, vermag selbst auch schon ein Dichter zu werden, und das — dürfte doch wohl etwas zu gewagt erscheinen. Schilling.

Magdeburg bei W. Heinrichshofen: Elementar-Schule für das Pianoforte, zur Erleichterung und Beförderung des Pianoforte-Spiels geschrieben und seinem Sohne Adolph gewidmet von Wachsmann, Musikdirektor am Dom in Magdeburg. Neue vermehrte Auflage. Zwei Hefte in kl. queer 4. Pr. jedes Heftes ½ Rthlr., also zus. 1 Rthlr. oder 1 fl. 45 kr. rhein.

Obschon sich diese Clavierschule nur als ein Elementarwerk ankündigt und um ihrer gedrängten Kürze willen manche Vorzüge für den ersten Clavierunterricht an sich zu tragen scheint, wissen wir dennoch nicht, ob sich dieselbe mit gutem Gewissen selbst nur den allerersten Anfängern in die Hände wünschen läßt, außer denselben steht noch ein gründlicher und aufmerksamer Lehrer zur Seite, in welchem Falle indeß jedes derartige Elementarwerk als überflüssig erscheint. Der Grund unsrer Meinung liegt in der öfteren Verkehrtheit, Mangelhaftigkeit oder Unbestimmtheit der Begriffe, die hier entwickelt werden, und ist es allerdings wahr, daß einem Anfänger quantitativ immer so wenig als möglich auf einmal gelehrt werden muß, wenn der Unterricht überhaupt gute Früchte tragen und kein Wort, kein Augenblick unnütz und vergebens angewendet werden soll, so muß doch auch das Wenigste zum mindesten an sich vollkommen, vollständig und vollkommen richtig seyn. Nun aber lesen wir hier z. B. „die fünf Linien bilden das Notensystem oder den Notenplan". Das ist nicht wahr; Notensystem ist einmal nicht einerlei mit Notenplan, und die 5 Linien sind für sich noch kein Notensystem. Ferner: „Die Töne von einem c zum andern machen zusammen eine Octav aus" Auch nur halb wahr. Wir wissen wohl, was der Verf. sagen wollte und warum er dies hier sagt, aber er hätte sich bestimmter ausdrücken sollen. Von jedem Tone bis zum ersten gleichnamigen ist eine Octav, nur messen wir den Umfang eines Claviers gewöhnlich von c an. Unter den „wesentlichen Bestandtheilen eines Pianoforte" (S. 3) sind Resonanzboden, Steg, Wirbel, Dämpfer, Taste aufgezählt, aber keine Saite, kein Anschlagshammer rc., welche alle doch viel wesentlicher noch sind denn Zug und Dämpfer. „Wenn auf einen Taktschlag drei gleiche Noten fallen, so nennt man diese Figur eine Triole." Ebenfalls nicht wahr. Braucht eine Triole jedesmal die Zeit eines Taktschlags einzunehmen? — Jede Theilung einer jedweden Taktzeit unter drei Noten von gleichem Werth, die für blos zwei ihres gleichen Namens gelten, ist eine Triole. Und was dem Aehnlichen mehr vorkommt. Die mitgetheilten kleinen Uebungsstückchen mögen der kleinsten Clavier spielenden Jugend recht artig klingen.

Meyer.

Wien bei T. Haslinger: Sonate für das Pianoforte, componirt von Otto Nicolai, erstem Capellmeister des K. K. Hofoperntheaters in Wien. 27s Werk. Pr. 1 fl. 30 kr. C. M.

Leugne ich nicht, daß mich diese Composition beim ersten Anblick einigermaßen überraschte. Von dem Componisten der den Italienern so mundrecht als nur möglich gemachten Oper „der Templer" und dem gewandten musikalischen Compilator — eine Claviersonate! Im gelungeneren Falle wäre wahrlich die Renegation ziemlich merkwürdig gewesen, aber aufrichtig gestanden scheint mir ersterer ausgeblieben zu seyn; denn eine Sonate, was die Kritik im bessern Sinne des Worts darunter zu verstehen hat, ist die Composition nicht. Dazu entbehrt sie von vorn weg jedes höhern poetischen Schwunges, und wer den Titel
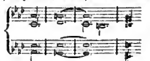
aicht kennt, vermuthet ohne Zweifel darunter nichts weiter als ein Clavier-Arrangement irgead eines Orchestersatzes, Ouverture oder wie wir es nennen wollea, im besten Rossini'schen oder Bellinischen Style, selbst bis auf das vielbeliebte Crescendo des italienischen Operneffekts hin. Von poetischer Durcharbeitung irgend einer tiefern poetischen Idee und zwar in dem lyrisch-großartigen Schwunge einer Ode, welche nothwendig doch und allein zu dem Titel eiaer Sonate berechtigt, ist keine Spur. Es sind vier Sätze, eine Allegro affettuoso, Scherzo, Adagio und wieder Allegro, aber auf Orchester übertragen ließe sich eine der modernsten Concertouverturen daraus machen. So weit auch fehlt alle Eigenthümlichkeit der organischen Individualität des Claviers. Der erste Satz steht in D-moll $^{12}/_{8}$, und möchte in seinen Hauptmotivea fast peinigead zwingen zu der Frage, aus welcher Rossinischen Ouverture etwa ist das? — Der Art sind alle Figuren, und der Art sind die Themen breit und doch blos spielend mit Tönen durchgeführt. Das Scherzo (F-dur $^{3}/_{4}$) möchte eine Beethovensche Maske vorschnallen, aber es gelingt ihm nicht, und selbst der Fugenmantel, den das Trio sich umhängt, ist von zu dünnem Stoff, als daß nicht das milchweiße Hemd des Zuckerbäckers durchschimmerte. Das Adagio (D-moll $^{2}/_{4}$) überschreibt sich: con molto serietà und „Melodie sospiri", drängt zu einem cantabeln Gesang, aber vergißt darüber auch alle schöne Kunst der Rhetorik, die wir befriedigender wohl wieder finden in dem Schluß-Allegro, aber die hier auch mehr als irgendwo mein erstes Urtheil über das ganze Werk bestätigt, das, von mittlerer Schwierigkeit, in den modernen Saloas, wo man anfängt, Liebhaberei für Sonaten-Compositionen zu äußern, ohne sie zu haben, neben den gern gehörten, wenn auch scheinbar nur oberflächlich beachteten Potpourri's, Fantasieen, Variationen, Etudea, gewiß gefällt, nad um so gewisser, als man dort „doch auch einmal eine Sonate in anderm gefälligern als dem gewöhnlichen Schnitt" darin erkennen wird.

Hamburg und Leipzig bei Schuberth u. Comp.: Sechs Solfeggien für eine Alt- oder Bariton-Stimme, mit Begleitung des Pianoforte componirt von Friedrich Curschmann. Op. 21. Pr. 1 Rthlr. oder 1 fl. 45 kr. rhein.

Der Componist schickt seinem Werke folgendes Vorwort voran: „Von der Verlagshandlung aufgefordert, Solfeggien zu liefern, die für schon in ihrer Ausbildung vorgeschrittene Sänger doch weniger schwer seyen, als die vortrefflichen Bordognischen, glaubte der Unterzeichnete, daß es auf Zweierlei dabei ankomme; einmal daß die Stimmlage weniger hoch sey als in jenen, und zweitens, daß die Wendungen und Figuren weniger ungewöhnlich, mehr ins Ohr fallend seyen. Mit dieser Absicht sind die folgenden Solfeggien gemacht, über deren Ausführung Nichts weiter zu sagen ist, da die Zeichen das Nähere darüber anzeigen, als etwa was Bordogni über jede Uebung gesetzt hat: immer verbunden und mit getragener Stimme. Sollte dieses Heft im Publikum zweckmäßig und nützlich befunden werden, so werden mehrere nachfolgen." — Allein — es können keine mehr nachfolgen, denn — wie bekannt — rief ein unerbittlicher Friedensfürst, der Tod, den trefflichen Liedermeister bald ab aus seiner reichen Werkstätte, und hat er die Absicht, die er bei Composition obiger Solfeggien sich vorsetzte, nach unserer Ansicht vollkommen erreicht, so hat er damit seinem großen Publikum auch noch ein sehr nützliches, dankenswerthes Andenken hinterlassen, das wir allen Sängern, und besonders auch den Dilettanten, in die Hände wünschen möchten. Letzteren besonders, weil hier diejenigen mittlern Stimmlagen vorzugsweise und fördernd bedacht worden sind, deren Ausbildung dem gewöhnlichen Gesangsfreunde am meisten nothwendig erscheinen dürfte, und weil der Componist allen Passagen, ohne die höchste Mannigfaltigkeit der Combination aus dem Auge zu verlieren, zugleich und in Wahrheit einen melodischen Reiz zu geben verstand, der allein dem Dilettanten die Arbeit des Uebens und Studirens übernehmen und überwinden hilft.

Wien bei P. Mechetti: *Deuxième Trio pour Piano, Violon et Violoncelle*, dédié à Mdme. la Comtesse Sidonie de Brunsvik par *Louis Wolf*. Oeuv. 13. Pr. 3 fl. C. M.

Auch dieses Trio des jungen talentvollen Componisten verdient, wie sein erstes preisgekröntes, das wir in Nr. 43 d. Bl. anzuzeigen und zu beurtheilen Gelegenheit hatten, alle Achtung und alles Lob. Nach Inhalt, Wesenheit und Form ist es jenem ersten völlig gleich gehalten, weshalb wir uns hier auch um so kürzer fassen können; nur sind die Hauptmotive sowohl als deren durcharbeitende Figuren vielleicht noch etwas frischer, lebenvoller gewählt. Auch tritt das Clavier fast noch mehr in seiner individuellen Eigenthümlichkeit auf als dort und haben die einzelnen Perioden nicht minder an Abrundung und Innigkeit des Zusammenhangs gewonnen. Der erste Satz, ein Allegro con moto $^{3}/_{4}$, steht in As-dur, hält sich auch fortwährend und lange in demselben oder in dessen Nähe, bis er endlich einmal den Faden ganz verloren zu haben scheint, unstät in mancherlei Kreuztönen herumirrt, um nachgehends desto wirkungsvoller in den ersten Grundgedanken wieder zurückzukehren, der dann entschiedener und energischer auch von allen drei Instrumenten theils gemeinschaftlich, theils in abwechselnder Folge durcharbeitet wird. Des Scherzo's (ebenfalls As-dur) Taktart $^{6}/_{4}$ möchte im ersten Anschauen auffallen, aber der gewichtige Fall dieses Rhythmus hebt die Gattung des Komischen, die hier nicht eine jugendliche Leichtigkeit, sondern die ernstere Laune seyn soll. Frappant dagegen ist die Wirkung des zumal an sich schon sonderbaren Uebergangs nach E-dur im Trio, welcher enharmonische Tonwechsel, statt einfach einzutreten, nämlich vermittelt wird durch:



Ob der Satz der Nachahmung empfohlen werden darf, ist

zu überlegen. Das Larghetto bewegt sich auf der Dominante Es sehr gesangreich im $^{6}/_{8}$-Takte, und wenn der Componist hier melodisch mehr dem Violoncell und der Violine sich zuwandte, als dem Clavier, so konnte das Werk nur dadurch gewinnen. Das letzte Rondo (As-dur $^{2}/_{4}$) ist höchst gefällig gehalten und schon in seinen Themen auch gut erfunden, frisch und kühn, so daß es das Ganze effektvoll schließt, das in seiner Ausführung zwar etwas mehr als gewöhnliche, doch auch keine zu große und seltene Fertigkeit erfordert, und unter den bessern Gesellschafts-Musikstücken ohne Widerspruch einen würdigen Rang einnimmt. Der Druck ist sehr schön und correkt.

Schilling.

Literarische Notizen. Von dem „Repertorium für Deutschlands Kirchenmusik“, das der vielverdiente Cantor und Musikdirektor Carl Geißler bei Goedsche in Meißen herausgiebt, ist des dritten Bandes zweites Heft erschienen, das zunächst die Partitur der Cantate von Aug. Bergt „die Allgüte Gottes“, und dann acht Festchoräle, von W. Stolze vierstimmig und mit leichter Harmonie-Begleitung gesetzt, enthält. Letztere Choräle sind: „Vom Himmel hoch da komm' ich her“, „Ein' feste Burg ist unser Gott“, „Nun danket alle Gott“, „Nun laßt uns Gott dem Herrn“, „Ach Gott und Herr“, „An Wasserflüssen Babylon“, und „Wie schön leucht' uns der Morgenstern“. Der Preis dieses Heftes ist nur 22 ggr. oder 1 fl. 40 kr. rhein., wahrlich zu gering fast für das, was man dafür erhält, und auffordernd genug, sich durch dies Repertorium in den Besitz einer reichen Sammlung guter Kirchen-Partituren zu setzen.

Das Requiem *).

Der Abend sinkt. — Im Dämmerschein
Sitzt in der Kaiserstadt allein
Und einsam, wie ein Marmorbild,
Von Schwermuth tief die Brust erfüllt,
Der Meister, Amadeus, dort,
Und blickt sinnend fort und fort,
Wie in bedeutungsvollem Traum,
Zum goldgestickten Wolkensaum,
Das Auge haftend starr und lang
Auf fernem Sonnenuntergang. —
Was sieht sein Aug', das bald umdunkelt
Von trübem Flor, bald wieder wild,
Wie des Entsetzens Spiegelbild,
In aufgejagten Flammen funkelt,
Und wieder dann so klar und mild,
Wie Vollmondspiegel hochentzückt
Zum goldnen Abendhimmel blickt? —
Was sieht sein Auge? Lichtumstrahlt
Steigt auf den Wolken glanzbemalt
Hoch eine Zauberwelt empor,
Es öffnet sich das Strahlenthor
Zum glanzumfloss'nen Sternenplan,
Die Geisterwelt ist aufgethan,
Und daraus wandelt wunderbar
Hernieder eine Himmelsschaar.
Auf gold'nen Sonnenstrahlen ziehen,
Mit süßen Himmelsmelodien,
All des Gesanges Riesengeister,
Die einst der Töne hoher Meister
In Hochgesängen dichtend schuf,
Vorüber, horchend seinem Ruf.
Und zieh'n, mit Sternglanz angethan,
Geschaart in Klang und Licht heran:
Idomeneo führt den Reigen,
Des Mithridates Lieder steigen
Mit Sylla und Il Rè Pastor
Wie Leuchtraketenglanz empor;
Die Zauberflöte tönt hernieder,
Don Juan giebt die Klänge wieder,
Und Figaro und Titus Milde
Und des Blakaraals Huldgebilde,
Die quillen sanft wie Blüthenduft
Herab aus goldner Abendluft.
Und stark wie Wogenrauschen zieht
Der Missa hochgewaltig Lied.
Und des Te Deum's Festchoral
Wie hehrer Geister Flügelwehen
Aus fernen goldbesäumten Höhen
Hernieder in das Erdenthal. —
So klingen des Gesanges Geister
Zur Huldigung dem hohen Meister
Von lichter Wolken Purpursaum
Herab in seinen stillen Traum.
Bis, als die Sonne tiefer geht,
Auch leiser ihre Stimme weht,
Und nun die Geistermelodien
Wie Himmelslichter matt erglüh'n,
Bis dann der letzte Strahl verglimmt
Und Geisterschaar und Traum verschwimmt. —
Da senkt des Meisters trüber Blick
Besorgt zur Erde sich zurück,
Und schmerzlich seufzt aus kranker Brust,
In der des Lebens Kraft und Lust
Gebrochen schläft, schon kalt und todt
Er leis ins sterbende Abendroth:

„Du Sonne, in dem Sphärensang
Der Schöpfung Gottes schönster Klang,
Du gehst hinab zur stillen Ruh,
Doch auch da drunten spendest du
Von einem andern Himmelszelt
Licht, Lied und Leben einer Welt. —
O sänk' ich so wie du hinab!
Mir winkt ein finst'res nahes Grab,
Das dumpfig mich und meine Lieder
Vergessen und verklungen deckt;
Ich gehe nicht wie du darnieder —
Du Sonne kehrst am Morgen wieder —
Ich werde nie mehr aufgeweckt! —“
Doch plötzlich mit dem letzten Worte
Tritt durch des Zimmers kleine Pforte
Geheimnißvoll ein fremder Mann
Im Mantel eingehüllt heran,
Naht, wie mit geisterhaftem Tritte,
Geräuschlos sich des Zimmers Mitte
Und spricht zu Amadeus dann:

„Wohl hast den Lorbeer du errungen,
Was Keinem ward, ist dir gelungen;
Wohl sangst du Meister, hochentglüht,
Wie Lust und Lied und Leben blüht;
Allein des Todes Trauerlied,
Das an geliebten Särgen klagt
Und selbst am Sarge nicht verzagt,

---

*) Dies Gedicht ward von dem damaligen hochwürdigsten Bischof zu Speier, jetzigen Coadjutor des erzbischöflichen Stuhls zu Cöln, Hrn. von Geissel, ursprünglich zum Vortrage in einem Concerte verfaßt, womit der Cäcilien-Verein in erstgenannter Stadt den Geburtstag Mozarts feierte; wir theilen es hier mit als schönen, würdigen Nachklang von dem Schwanengesange eines Genius, an dessen Hingang vor 50 Jahren bereits wir vor wenigen Tagen so schmerzlich erinnert werden mußten, und bedauern nur, daß die zu späte Einsendung uns dies nicht in vergangener Woche oder früher schon möglich machte: manch' kunstbegeistertes Herz hätte sich am 5. December wohl gern daran erbaut. Anm. d. Red.

Des Requiem's Wundermelodie,
Die noch des Lebens Harmonie
Zur dunklen Gruft hinunterträgt
Und drunten, wo kein Herz mehr schlägt,
Der Todten Schmerz verheißend stillt,
Und ob das Leben auch verklungen,
Mit Hoffnung dennoch sie erfüllt,
Dies Lied hast du noch nicht gesungen,
Dem Tode, der Unsterblichkeit
Sei deine Harfe drum geweiht.
Und von Begeisterung entflammt
Sing' sie der Todten Feieramt
Bis wieder sich der Mond erneut,
Wird dir das Lied vollendet seyn,
Dann stell' auch ich bei Kerzenschein
Zum Todten-Requiem mich ein." —
So redete der fremde Mann
Mit stillem Gruß und war fortan
Im Dämmergrau nicht mehr zu sehn;
Ob, als er leichten Abschied nahm,
Des Abendwindes leichtes Wehen
Ihn geisterhaft davon getragen.
Wohin er ging, woher er kam?
Kein Sterblicher wußt' das zu sagen. —

Der Meister staunt — Sich kaum bewußt,
Füllt seine todeswunde Brust
Ein dunkles nie gekanntes Ahnen;
Dann wird's vor seiner Seele klar,
Ein Bote aus der Engelschaar
War's, ihn an Grab und Tod zu mahnen.

„Ein Requiem er mir gebot,
Ein Trauerlied aus Grab und Tod!
So naht dann ihr, ihr dunkeln Mächte,
Begeistert ihr des Sängers Nächte,
Die Todesbraut, des Grabes Ruh',
Führ' du mich der Vollendung zu —
Dir will ich meine Harfe weih'n.
Wohlan — mein Requiem soll es seyn! —

So spricht er und sein Genius schafft
Mit der gewohnten Riesenkraft;
Und ob des Lebens Kraft ihm bricht,
Begeistrungstrunken fühlt er's nicht,
Und sonder Rast und sonder Ruh'
Strebt er dem hohen Ziele zu;
Und eh' der Mond sich noch erneut,
Das Werk sich der Vollendung freut.
Doch mit des Liedes letztem Laut
Naht auch dem Sänger die Todesbraut.
Und fesselt ihn in letzter Stunde
An's Sterbebett zum Grabesbund. —
Schon ringt des Sängers weiches Herz
Erstarrend mit dem letzten Schmerz,
Schon wird sein Auge trüb und trüber,
Doch immer leuchtet's wunderbar
Wie Onione licht und klar
Aus einer Sternennacht herüber
Es zieht der Töne Geisterschaar
Noch einmal seinem Geist vorüber,
Des Kyrie's sanfter Chorus quillt
Wie Gottes Gnade tief und mild
Ein Trostesquell zum Raub hinab,
Und spendet Leben noch im Grab
Horch, wie der Pauken Donner dröhnt,
Wie die Posaune mächtig tönt,
Des Dies irae Wogenstrom
Rauscht durch der Schöpfung weiten Dom,
Als stünde eine Welt in Flammen,
Als stürzten Stern' auf Stern' zusammen,
Als setzte sich im Strahlenlicht
Der Ew'ge hin zum Weltgericht!
Das ist kein irdischer Gesang,
So klingen keine Erdenworte,
Auf springt des Himmels Strahlenpforte
Und nieder tönt zum Harfenklang
Des Sanktus Cherubimgesang.
Und wie die Schaar der seel'gen Geister
In immer weiterer Ferne schwebt,
Und leiser ihr Gesang erbebt,
Da schließet auch der hohe Meister
Beim Lux aeterna luceat
Im letzten Hauche sterbend matt
Zur ewigen stillen Grabesruh'
Die schon gebrochnen Augen zu.
Und seinen Geist der Hülle baar
Trägt jubelnd nun die frohe Schaar
Der lichtumflossenen Geisterbrüder
Auf Liedesflügeln, gottverwandt,
Hinauf ins leuchtende Sonnenland
Des ewigen Lichts und der ewigen Lieder. —
So lebt er denn unsterblich dort;
Doch, ob er über Raum und Zeit
Verklärt auch sich der Erd' entschwang,
Er lebet auch im Liedesklang
Unsterblich noch auf Erden fort.
Ihm ward sein letzter Schwanensang
Zum Wiegenlied der Unsterblichkeit,
Ihm sey des Tages Fest geweiht,
Der ihn geboren werden sah —
Und heute noch ist sein Geist uns nah
In den Zaubertönen, die ihm entklangen,
Was er gedichtet, was er gesungen,
Ist ewig gleich den ewigen Sternen,
Und klinget hinab zu den fernsten Fernen.

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Stettin am 19. November. Musik ist wahrlich die einzigste schöne Seite unsers gesammten gesellschaftlichen Lebens, und Direktor Dr. Löwe hat nicht geringen Antheil daran. Besonders auch sind es gute Werke, die hier cultivirt werden, und Beethoven, Mozart möchten schwerlich irgendwo so oft gehört werden und so viel gekannt seyn als hier. Ich werde nächstens einen ausführlichen Bericht über unser tonkünstlerisches Treiben Ihnen einsenden.

Salzburg am 12. November. Mozarts Denkmal kommt nun gleichwohl an den früher für dasselbe bestimmten und auch am passendsten erscheinenden Platz. Der aufgefundene schöne Mosaikboden nämlich, auf welchen man bei Ausgrabung der Räume des Grundsteines stieß und dessen Erhaltung alle weitere Arbeit verhinderte, ist glücklich gehoben worden, und auch der zweite unter dem ersten noch befindliche Mosaikboden wird sich ohne besondere Gefahr für seine Erhaltung heben lassen, worauf dann sofort der Grundstein zu jenem Denkmale gelegt werden soll. Ob es aber in diesem Monate noch dazu kommt, wie Viele hoffen und wünschen, steht dahin. Jedenfalls aber geschieht es in diesem Jahre noch, und dann läßt sich mit Bestimmtheit die Zeit der Aufstellung des Denkmals vorhersehen, das somit — wenn nicht auf germanischen, so sicher doch auf römischen Grundbau aus den ersten glorreichen Zeiten dieses großen mächtigen Volks zu stehen kommt.

Miscellen.

(Album für Gesang.) Der als Liedercomponist vortheilhaft bekannte Redakteur der Zeitschrift „Komet" in Leipzig, Hr. Dr. Rudolph Hirsch daselbst, giebt ein Album für Gesang heraus, das er J. M. der Königin von England dediciren durfte und wozu

unsere ersten Meister, als Spohr, Schneider, Reissiger, Lindpaintner, Mendelssohn, Meyerbeer u. A. Beiträge geliefert haben sollen.

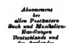
(Zehnjähriger Organist.) Bei nöthig gewordener Wiederbesetzung der Organistenstelle an der neuen Kirche zu Bentwood ward ein Concurs für die Bewerber dahinaus ausgeschrieben, daß weder Stand und Alter noch Geschlecht von der Theilnahme ausschließen sollten, und als es nun an die Prüfung der sich gemeldeten zahlreichen Concurrenten ging, gewann ein Knabe von 10 Jahren den Preis, dem sofort auch die Stelle übergeben wurde.

(Neue Sinfonie von Spohr.) In Cassel sieht man demnächst der Aufführung einer neuen Sinfonie von Spohr mit der gespanntesten Erwartung entgegen. Dieselbe führt den Titel „Diesseits und Jenseits“ (oder einen dem ähnlichen) und soll die Idee des irdischen vergänglichen und himmlischen ewigen Lebens darstellen. Erkennen wir die außerordentliche Größe des Vorwurfs. Der Plan zu der Sinfonie ward auf Spohrs letzter Schweizerreise entworfen, und sind wir recht berichtet, so ist die Sinfonie für ein doppeltes Orchester geschrieben. Wir sehen näheren Nachrichten darüber entgegen.

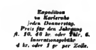
(Musikfest in Halle.) Zu Halle a. d. S., Händels Geburtsorte, ward zur Feier des Reformationsfestes Händels „Messias“ aufgeführt. Es hatten sich dazu die Liedertafeln von Halle, Merseburg und Naumburg vereinigt. Das Orchester war ebenfalls von Musikern aus Nah und Fern zusammengesetzt. In der Direktion hatten sich die Musikdirektoren Naue und Schmidt getheilt. Das Ganze ging gut zusammen, soll jedoch nur ein schwacher Schatten von den Musikfeiern gewesen seyn, welche früher wohl schon dort statthatten.

(Rossini's *Stabat mater.*) Auf eine Verlagsanzeige der Herren Schott in Mainz haben neulich die Zeitungen sämmtlich angekündigt, Rossini habe sich endlich bewegen lassen, ein Stabat zu schreiben, und man bezeichnete dies sogar als einen neuen Wendungspunkt in der künstlerischen Laufbahn des Meisters. Die Sache hängt aber auf folgende Art zusammen und das Stabat giebt Veranlassung zu einem interessanten Prozesse. Rossini machte im Jahr 1830 mit dem Herrn Aguado eine Reise nach Madrid, und die spanischen Kirchen, das ganze spanische religiöse Wesen machten tiefen Eindruck auf ihn. Er enthusiasmirte sich so sehr, daß er ein Stabat schrieb und dasselbe einem Fernandez Varelas widmete, unter der Bedingung, daß ihm dieser eine Tabatiere gebe, die freilich mit Diamanten im Werthe von 10,000 Frks. besetzt war. Der Herr Varelas rechnete es sich zur Ehre, dem großen Meister seine Dose anbieten zu können, und erhielt dafür das Stabat. Varelas starb unterdessen und Rossini schrieb kein neues Stabat. Die Musikalienhändler dagegen bestürmten ihn in Bologna mit Bitten, ihnen doch etwas Neues zu schicken, wäre es auch nur ein Stabat, und er schickte dem Herrn Troupenas in Paris eine durchgesehene und verbesserte Abschrift davon. Das machte Aufsehen unter den Musikalienhändlern, besonders bei dem Herrn Schlesinger und zwar aus folgenden Gründen. Die Erben des Herrn Varelas hatten in einem Schranke des Verstorbenen das Manuscript des Stabat von Rossini gefunden und verkauft. Es ging durch mehrere Hände und gelangte endlich in den Besitz des Herrn Schlesinger, der den Herrn Troupenas verklagte, da er alleiniger rechtmäßiger Besitzer des Manuscripts zu seyn behauptet. Der Prozeß wird verwickelter dadurch, daß auf dem Manuscripte Schlesingers von Rossini's Hand geschrieben steht: „ausdrücklich für Herrn Varelas geschrieben“. Daraus folgert der Gegner, das Werk sey eben nur für jenen Herrn „geschrieben“ worden, derselbe oder seine Erben dürften es deshalb weder verkaufen noch drucken lassen. Das Handelsgericht in Paris wird nächstens seinen Ausspruch thun.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. — Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. **Nr. 50.** 16. December 1841.

Kritik.

Leipzig bei B. G. Teubner: Die Gesangkunst, oder die Geheimnisse der großen italienischen und deutschen Gesangmeister alter and neuer Zeit, vom physiologischen, psychologischen, ästhetischen und pädagogischen Standpunkte nus betrachtet, mit Berücksichtigung aller Erfoedernisse, von denen die vollendete Ausbildung eines Sängers abhängig ist. Systematisch bearbeitet, durch anatomische Tafeln erklärt, nach eigenen Erfahrungen erweitert und durch eine rationelle Basis zur Wissenschaft erhoben von C. G. Nehrlich, Privatgelehrten and Lehrer des ital. Kunstgesanges zu Leipzig. 1841. X und 326 S. gr. 8. nebst 2 anatom. Tafeln. Pr. (auf unserm Exemplur nicht angegeben).

Noch ehe das Werk selbst von dem Verleger dee Redaktion zugesandt wurde, ging bei dieser eine Recension desselben ein *), welche in weitester Ausführung das ganze Buch füe nichts Geringeres erklärt, als ein Plagiat der abnormsten Art, indem He. Nehrlich geradezu darin beschuldigt wird, mit diesem seinem Lehrbuche der Gesangskunst kein anderes Verdienst als das des gewandtesten und kecksten Ab- und Ausschreibees von Mannstein's bekanntee (sog. Bolognesee) Gesangschule sich erworben zu haben. Mit dem Redakteur ein und dieselbe Peeson konnte ich mich indessen nicht wohl sofort zur Aufnahme solcher öffentlichen Anklagen entschließen, um so weniger, als dieselben nicht in demjenigen leidenschaftslosen Tone abgefaßt waren, der geeignet gewesen wäre, jedem möglichen Verdachte einiger Unlauterkeit der Gründe und Absichten zum Voraus zu begegnen, und um so weniger, als ich recht wohl weiß, wie leicht man sich auf dem Felde schriftstellerischer Didaktik solcher oder ähnlicher Beschuldigungen bei dem weniger Befreundeten oder Wohlgestimmten aussetzt, indem, zum Lehrer iegend eines Unterrichtszweigs sich ausweesend, schriftlich oder mündlich, im todten oder lebendigen Woet, man nicht allein im Stoffe an und füe sich schon mit dem älteren Lehrer desselben Lehrgegenstandes zusammentrifft und zusammentreffen muß, sondern — was sich aus dieser Gleichheit des Stoffes und dessen Wesens von selbst ergiebt — in der Art und Weise der didaktischen Behandlung desselben auch mit diesem ältern Lehrer häufig gleichen Schritt halten, weil die Sache sich nicht ändert und sich nicht ändern kann auch in der Betrachtungsweise derselben mit jenem frühern Beobachter in völliger Uebereinstimmung verfahren muß. Der Veefassee irgend eines Lehrbuchs ist hier in demselben Falle wie dee Uebersetzer eines in fremder Sprache geschriebenen Werkes. Weil der Sinn, der Inhalt dieses, mögen hundert und noch mehr Linguisten ihn in eine andere Sprache zu übertragen und in solcher darzustellen suchen, stets ein und derselbe bleibt, kann es sich eben so oft auch treffen, daß dieselben in der Wahl ihres Ausdrucks völlig überstimmen, weil Vieles in unsern Gedanken sich nur auf ein und dieselbe Weise, mit diesen und keinen andern Worten sagen läßt; aber geschieht es, so ist flugs der ältere gereizte Uebersetzer da mit der Behauptung, der jüngeee habe ihn aus- oder abgeschrieben, wenn selbiger auch vielleicht nie im Leben des Ersteren Produkt zur Hand bekam. Allerdings — geht die Sache so weit, daß der jüngere Arbeiter nicht allein des älteren Bemühen und Verdienste gänzlich übersieht und verkennt, sondern und demungeachtet auch demselben eben sowohl in der Folge dee Gedanken als deren Darstellungsweise vollkommen getreu bleibt, so heißt dies wirklich etwas zu **weit** die Sache getrieben, obschon auch alsdann nach meinem Dafürhalten der Begriff eines Plagiats noch keineswegs erfüllt ist, indem mir dieser nicht allein eine Neuheit in der Darstellungsweise, sondern auch in der Erfindung des Stoffes vorauszusetzen scheint, welche Beide dann der Jüngere von dem Aelteren dergestalt ohne Zugeständniß entlehnt, daß er sie Beide für sein und ein ihm allein zugehöeiges Eigenthum ausgiebt. Nichts von alle Dem aber will sich mir aus der Vergleichung des vorliegenden Nehrlichschen nnd ähnlichen älteren Mannsteinschen Werks solcher Weise herausstellen, daß ersterem ein größerer und schwererer Vorwurf noch gemacht werden dürfte, als der ist, der wünschen lassen möchte, es hätte, wo es offenbar an die Mannsteinsche Darstellung der indeß eben so wenig von diesem als von Nehrlich erfundenen oder erdachten Sache sich inniger anlehnt, auch die Bemühungen und Verdienste des älteren Arbeiters häufiger, wärmerer und mit offener Namensnennung anerkennen mögen. Freilich darf Hr. Nehrlich in so fern wenigee denn mancher An-

*) Um ungerechtem Verdachte vorzubeugen, sey jedoch bemerkt, daß diese Recension nicht etwa Hrn. Mannstein in Dresden zum Verfasser hatte. D. Red.

dere in ähnlicher Lage über die ihm und wenn auch mit noch so geringem, eigentlich rechtlichem Grunde gemachten Vorwürfe sich beklagen, als er selbst dieselben dadurch gewissermaßen provocirt, daß er dem Titel seines unwidersprechlich viel Gutes enthaltenen Buchs das Ansehn giebt, als habe er zum erstenmale hier die „Geheimnisse" der großen ꝛc. Gesangskunst aufgedeckt und überhaupt die Lehre dieser Kunst in ein wissenschaftliches System gebracht: ein Ansehen, dessen Anspruch um so deutlicher hervortritt, als der Verf. am Schlusse der Vorrede mit klaren Worten behauptet, er befinde sich bei seinem Werke „auf einem noch völlig unangebauten Terrain", und „es handle sich bei jenem darum, etwas Neues und höchst Nöthiges in das Reich menschlicher Bestrebungen einzuführen", und das im Grunde doch schlechterdings nicht von ihm angesprochen werden durfte, da eben so wenig „jene große italienische ꝛc. Gesangskunst" noch ein „Geheimniß" für uns ist, als deren Lehrfeld noch keineswegs und von sehr befähigten Männern und Künstlern zwar bebaut worden wäre. Hr. Nehrlich wird nicht verlangen, daß ich zum Beweise ihm die mehrfachen älteren und neueren Singschulen vorführe, sondern zu solchem Ende vollkommen genug haben mit der e i n e n Erinnerung, woher e r denn diese alte große Kunst haben würde, und wie e r, ein noch junger Mann, sie wohl hätte kennen lernen können, wenn dieselbe, d. h. ihr wissenschaftlicher Inhalt, wirklich noch bis dahin ein Geheimniß gewesen wäre? Wie gesagt enthält das Buch allerdings viel Gutes und Beherzigenswerthes in seinem Fache, ist im Ganzen ein tüchtiges, sehr empfehlenswerthes Gesangs-Lehrbuch, das auch manche schöne Zeichen tiefern Denkens über seinen Gegenstand an sich trägt; aber im W e s e n t l i c h e n wüßte ich doch nicht etwas w i r k l i c h N e u e s anzuführen, das Hr. Nehrlich hier zum erstenmale zur Sprache brächte. Selbst alle andern eigentlichen Gesangsschulen übersehend, möchte ich behaupten sogar, daß das von mir herausgegebene blos encyklopädische Werk, „Universallexicon der Tonkunst", in seinen die Singekunst angehenden Artikeln sämmtliche diese Kunst betreffenden Gegenstände nicht allein eben so wohl enthält und bespricht als hier der Fall ist, sondern fast in eben solch' tiefer wissenschaftlicher und didaktischer Weise auch erschöpft, als hier geschehen ist. Ein wenig mühsamer Vergleich würde das auf den ersten Blick beweisen. Doch lasse ich mich dadurch nicht ebenfalls vielleicht zu Vorwürfen unnöthiger Art verleiten, sondern gehe vielmehr und um so direkter zwar zu einer speciellen Betrachtung des Inhalts des sonach in der Meinung seines Verfassers als einzig und erst in unsrer gesammten Kunstliteratur dastehenden Werks selbst über, als dadurch das so eben ausgesprochene Urtheil nur desto bestimmter und gerechter begründet wird.

(Schluß in nächster Nummer.)

L e i p z i g bei B r e i t k o p f und H ä r t e l: *Sonate dramatique pour Piano, Violon et Violoncelle*, composée et dediée à Mons. le Colonel Alexis Lvoff etc. par *Charles Lasekk* et *F. A. Kummer*. Pr. 1 Thlr. 16 ggr. oder 3 fl. rhein.

Noch immer kann ich mich mit dem jetzt stets häufiger vorkommenden „gemeinschaftlichen Componiren", wobei zwei oder gar noch mehr Tonsetzer an der Schöpfung eines Werks Theil nehmen, nicht befreunden. Ich meine, die Idee der D i c h t u n g muß dabei ganz wegfallen und an deren Statt blos noch ein M a c h e n von Tonstücken treten. Wo die Kunst ihren darstellenden Stoff aus der materiellen Welt entlehnt, mag es angehen, daß Einer den Plan, die Idee zum Ganzen entwirft, und die Ausführung derselben dann theilweise einem oder mehrern Andern überlassen bleibt; allein wo, wie in unsrer Kunst, nicht allein aller Stoff eine bloße Wesenheit, ein rein ätherischer Körper noch ist, sondern die Ausführung selbst auch von der poetischen Idee getragen wird, ja selbst sogar noch Poesie ist, da — meine ich — darf, soll wirklich Einheit, dies Hauptersorderniß eines schönen Tonwerks, im Ganzen herrschen, Alles, Idee und Ausführung, auch nur aus e i n e r und ein und derselben Quelle hervorgehen. Ist es doch hier gerade, wo unsere Kunst so wesentlich sich von jeder andern unterscheidet, daß sie eine doppelte Ausführung bedingt, und daß, wo jede andere Kunst mit der Ausführung aufhört, bei ihr die letztere praktische an der Hand einer zweiten Poesie erst anfängt. Selbst die gewöhnliche Dichtkunst, und was wir darunter objektiv verstehen, läßt wohl eine solche mehrseitige Theilnahme an ihren Schöpfungen zu, indem hier der Begriff im Worte die Materialität des Stoffes ersetzt, und also leicht eine Uebereinstimmung in den Gefühlen und Gedanken, nach Idee und Form hin bewerkstelligt werden kann; aber wo und wie ist dies in der Musik möglich? wie vermöchte hier der Eine dem Andern zu sagen, die und die Idee, dieses und dieses Bild schwebt meinem innersten Seelenauge vor und so und so will es in Tönen zur sinnlichen Erscheinung kommen und daher mußt du ebenfalls so und so fühlen, denken, bilden bis auf den einzelnsten Ton hin? — Dies mußte doch aber geschehen und geschehen können bis auf den einzelnsten Ton hin, wenn das erstehende Werk in Wahrheit das Gepräge einer vollkommen musikalischen Dichtung an sich tragen soll. Sage ich es unverholen heraus: ich halte in der Musik die gemeinschaftliche Dichtung, die Theilnahme mehrer Componisten an e i n e m Werke für eine reine Unmöglichkeit, und glaube, daß nur in so weit auf diese Weise etwas wahrhaft Gutes und Vollkommenes geschaffen werden kann, als die Theilnahme des Zweiten oder Dritten sich blos auf eine Ausdehnung des schon Dargestellten in einer lichteren und größeren Farbenmasse beschränkt, wie etwa bei der bloßen Instrumentation eines in sich bereits vollendeten Werks. Am allerwenigsten indessen — meine ich — kann ein solch' gemeinschaftliches Schaffen Zweier oder Mehrer bei Formen wie der einer Sonate statthaft seyn, indem diese, eine Sonate, als höchste lyrische Form mehr denn jedes andere Tonstück den unmittelbarsten Erguß ein und desselben Gefühls voraussetzt, der, bei der Unmöglichkeit einer Gleichheit dieses a priori und bei der Unmöglichkeit vorangehender Mittheilung, augenscheinlich eben so unmöglich statt zu haben vermag; und — um den Satz sofort auf vorliegendes

Werk anzuwenden — liefert dasselbe sofort auch den überzeugendsten Beweis davon. Man sage nicht, daß die Theilnahme der beiden auf dem Titel genannten Componisten sich hier blos auf die verschiedenen Instrumente beschränke, und Hr. Kummer namentlich wohl nur die Violoncellpartie dazu geschaffen habe. Eine Sonate, soll sie in Form und Wesenheit seyn, was sie seyn will und muß, darf, sobald für ihre Darstellung mehre Instrumente gewählt worden sind, auch nicht etwa blos für das eine oder andere von denselben, sondern muß für alle zugleich sofort ge- und erdacht seyn, sonst entsteht — was ich sage — kein Ganzes, ein nur zusammen geflicktes Stückwerk, das auch aus dem weiten Mantel der „Dramatik", den man ihr, der Sonatenform, umzuhängen sich bemüht und der alle Abgerissenheit der Sätze und Vereinzelung der Gedanken am ehesten noch zu entschuldigen fähig seyn möchte, noch unverkennbar und mit einer Miene hervorblickt, welche der Hauptform selbst fast Hohn zu sprechen scheint. Die Sonate (um den einmal gewählten Titel beizubehalten) ist augenscheinlich — und man müßte einen geringen kritischen Scharfblick haben, wenn man ihr dies nicht sogleich anmerkte — zunächst (wie man sagt) auf das Clavier gemacht worden, dann ward — und wenn auch gleichzeitig — Violine und Violoncell dergestalt dazugesetzt, daß in den Hauptsätzen der einzelnen Abtheilungen die drei verschiedenen Organe sich gewissermaßen ablösen, und erst bei Wiederkehr des claviermäßigen Grundgedankens wieder zusammentreffen. Von einem innigern Ineinandergreifen der drei Instrumente und Verschmelzen ihrer Kräfte zur Darstellung einer einigen und in sich abgeschlossenen Idee ist nirgends eine hervorragende Spur, und sind die Instrumente an sich auch ihrer Subjektivität höchst angemessen verwendet worden, so ist damit doch noch keineswegs die Idee und Form einer Sonate für solche drei Instrumente erfüllt worden, und um so weniger als eben durch jene Art der Schöpfung dem Werke auch die poetische Verarbeitung des lyrischen Grundgedankens nothwendig entgehen mußte, welche wir ebenfalls von der Form einer Sonate unerläßlich fordern. Das Ganze ist, nach meinem Dafürhalten, ein wirksamer, nicht sehr schwieriger, auf so zu sagen „dramatischen" Effekt berechneter Concertsatz für genannte drei Instrumente, welcher der bessern Unterhaltungsmusik angehört und von solchem Standpunkte aus betrachtet aller Empfehlung würdig erscheinen dürfte. Die erste Abtheilung (C-moll C) überschreibt sich Allegro fantastico, und neben der Fülle der Harmonie erhalten wir hier auch manche der neuesten Spielkünste, die meiner näheren Bezeichnung wohl nicht mehr bedürfen. Noch mehr in modernstem Schnitt ist das folgende Cantabile und Scherzo (As-dur $^{6}/_{8}$) gehalten, wo eben deshalb blos Violine und Violoncell im Kreise der Melodie sich bewegen, und das Clavier sie mit beide Hände voll rauschenden Harmonien umgiebt. Die letzte Abtheilung, das Finale (C-moll $^{2}/_{4}$) endlich überhebt das Clavier fast allen innigeren Antheils und weist ihm ziemlich ausschließlich blos den Platz des harmonischen Accompagnements an, obschon auch hier und besonders der Violinpart fast einzig auf das Clavier gebaut zu seyn scheint, von demselben ohne Zweifel aber entfernt wurde, um der Energie in der Modulation und dem, was hier allein wohl noch als dramatisch gelten kann, mehr Raum zu geben. Wiederhole ich daher mit einem Paar Worten nur noch einmal, daß, abstrahirt von dem Begriff einer Sonate, das Ganze ein sehr wirksames und daher beliebt werdendes Salonstück seyn mag.

Wien bei T. Haslinger: Großes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, von Wilhelm Reuling, K. K. Hofoperntheater-Capellmeister. Op. 75. Pr. 4 fl. C. M. oder 4 fl. 48 kr. rhein.

Unbedingt besitzt dieses Trio viele wesentliche Vorzüge vor dem so eben angezeigten, und namentlich bestehen dieselben eben darin, daß sämmtliche drei Instrumente als blos vereinte drei Organe erscheinen, ein und dieselbe Idee ins Leben zu führen. Dies hatte ein innigeres Ineinandergreifen derselben zur Folge, ein Annähern des einen an das andere, ohne jedoch aus dem Kreise seiner eigentlichsten Individualität herauszutreten. Ich möchte dieses Trio in eben diesem und seinem sonstigen Charakter den ähnlichen Werken von Kalkbrenner und Pixis an die Seite stellen, ohne indessen ihm diejenigen Zeichen von Effekthascherei vorzuwerfen, durch welche des letztgenannten Componisten derartige Arbeiten sich häufig auszeichnen, und ohne ihm eine solche außerordentliche Entwickelung der technischen Kräfte zuzuschreiben, welche ersterer sich immer noch neben der eigentlich künstlerischen Formation zur Aufgabe stellt. Das Trio steht in D-moll. Der erste Satz ist ein glänzendes Allegro C, das für sich schon einen kleinen gutgearbeiteten Concertsatz abgeben könnte. Scheinen die einzelnen Gedanken hier etwas zu weit ausgesponnen, so ermüden sie doch nicht, und die Frische der Modulation, wohin ich aber nicht den auch ohne seinen grellen offenbaren Octaven- und Quintenschritt für mein Ohr herben Trugschluß von As- nach H-dur rechne, wie die Weichheit der einzelnen rhythmischen Figuren trägt nicht wenig dazu bei. Der zweite Satz ist ein etwas düster gehaltenes Andante cantabile in B-dur $^{6}/_{8}$, das eben um seiner finstern Miene willen nirgends recht Ruhe findet und herumtappt in allen Tonarten und Tonfarben, bis eine Art Gewaltstreich dem ängstlichen Suchen ein Ende macht. Hinsichtlich der rhetorischen Bearbeitung und Verbindung der Gedanken ist dies wohl der am wenigsten gelungene Satz, indem es dem Hörer schwer fällt, hier jene kunstgemäße Abrundung herauszufühlen, die zum wirksamen Verständniß so nothwendig scheint. Doch bleibt der Componist diesem ernstem Sinne auch in dem folgenden Scherzo (D-moll $^{3}/_{4}$) getreu, und dem Melancholiker sieht man, auch wo er wehmuthsvoll seinem Sinnen sich überläßt, bereitwilligst einige Zerstreuung nach, und die schmerzlich lächelnde Miene, wenn Augenblicke freierer Brust einen Scherz noch zulassen. Als eine kleine orthographische Unregelmäßigkeit möchte ich hier das mehrmals vorkommende Zusammenstreichen von drei Achteln im Takte erwähnen, weil im schnellen Lesen das Auge leicht Triolenfiguren darunter vermuthet, den Rhythmus deshalb unterbricht, während doch nur gewöhnlich sechs Achtel des Dreiviertel-

takts vorhanden sind. Der letzte Satz, der durch ein kurzes energisches Largo eingeleitet wird, ist ein höchst brillantes Allegro, ³/₄, D-moll, und im Ganzen, namentlich was die Rhetorik betrifft, wohl am besten gearbeitet, wenn das Clavier auch weniger concertirend, denn blos begleitend erscheint. Von modernsten Formen und Künsteleien findet nirgends sich eine Spur, und ich möchte daher auch nur denjenigen Musikfreunden das Trio vorgeführt wünschen, welche mit der durch die Sinne erweckten Unterhaltung zugleich jenen künstlerischen Ernst zu verbinden wissen, der über solche bloße Unterhaltung hinaus mehr noch von den Beschäftigungen mit der Musik fordert, und zum vollen Genusse sich daher nicht blos am Reiz der Sinne erwärmt, so gewiß anderer Seits eine ungewöhnliche Tiefe künstlerischer Erfindung und Offenbarung auch nicht in diesem Trio vermuthet werden darf.

Schilling.

Philadelphia bei J. G. Wesselhoeft: Lied auf Carl von Rotteck's Tod von J. G. Wesselhoeft, mit Musik von Gustav Bleßner. Pr. 50 Cts.

Der Druck ist rein und gut, das Titelblatt mit einer symbolischen Vignette verziert. Die Worte des überseeischen Dichters zu dieser Elegie sind nicht übel, kräftig und ausdrucksvoll; das Ganze ist aber nur ein Gelegenheitsgedicht, welches, außer Rotteck's Verehrern und Freunden, sonst Niemand besonders interessiren kann. Was die Composition des Liedes anbelangt, so läßt sich darüber nichts Belobendes sagen. Melodie und Begleitung bewegen sich gleichförmig und gewöhnlich im marschähnlichen Tempo (mouvement de Marche funèbre) und die Declamation (Scansion) der Worte ist durchaus eine verkehrte. So, gleich im Anfange der Cantilene, welche eine Tenorstimme vorzutragen hat: „Wir wollen ihn verehren, den biedern deutschen Mann, so lang' mit deutschen Zähren ein Herz noch fühlen kann" u. s. w.

Wir den so lang'

u. w. ic.

ein Herz so lang,

Interessant war es Referent, auch einmal ein aus einer amerikanischen Officin hervorgegangenes Druckwerk zu Gesicht zu bekommen, das übrigens für Deutschland auch von Heyse in Bremen verlegt wird.

Berlin bei Bote und Bock: Waldvöglein von Vogl. Lied für eine Sopranstimme mit obligatem Violoncello (nicht Cello, welche Abkürzung des Wortes eigentlich gar nichts bedeutet) componirt von Otto Tiehsen. Das Opus ist nicht bemerkt. Pr. ¹/₃ Rthlr.

„Das Vöglein hat ein schönes Loos". Dieses Lied ist oft in Musik gesetzt worden, und die meisten musikalischen Bearbeitungen desselben haben Anklang gefunden. Gegenwärtige Composition des geschätzten und in diesen Blättern schon öfters mit gerechter Anerkennung seines schönen Talents erwähnten Herrn Verfassers steht an Einfachheit und sinniger Behandlung des Textes, harmonisch so wie melodisch betrachtet, den frühern uns bekannten Erzeugnissen seiner musikalischen Muse in keiner Hinsicht nach, und wird sich neben den anderwärtig erschienenen Bearbeitungen seinen Platz sichern können. Die Edition von Seiten der Verlagshandlung lobt sich von selbst. Die Parthie des Violoncells ist für den Spieler besonders abgedruckt.

e s.

Gesangscompositionen von Rudolph Hirsch.

Wir freuen uns, die Bekanntschaft eines Mannes (und zwar zum erstenmale) zu machen, welcher die musikalische Welt mit einem Cyclus wohl gelungener, ja mitunter trefflicher und treffender Gesänge und Lieder, welche der Empfehlung und Verbreitung werth sind, beschenkt hat. Es scheint demselben, von wahrer Liebe zur Kunst beseelt, Ernst zu seyn, Gediegenes liefern zu wollen. „Strebt nur höher die Kraft, sie reift und wächst mit den Jahren!" Der Compositeur nachgenannter Gesangswerke ist Herr Rudolph Hirsch in Leipzig, woselbst fast alle uns vorliegenden Lieder im Bureau de musique bei C. Peters aufs eleganteste erschienen sind. Die Wahl sämmtlicher Texte zu den Gesängen verräth einen guten Geschmack.

1) **Der Haefner, Ballade für eine Baritonstimme. (Op. 7.) Pr. ⁵/₁₂ Rthlr.**

Fließender Gesang, ausdrucksvoll; auch die Begleitung des Pianoforte nicht eben schwer auszuführen; doch gehört ein etwas geübter Spieler dazu.

2) **Drei Gedichte für eine Singstimme. (Op. 8.) Pr. ³/₄ Rthlr.**

Nr. 1. Wanderbrief von H. Blum. Nr. 2. „Tief d'runten" von J. N. Vogl. Nr. 3. „Glockenstimmen" von Ebendemselben. Das erste dieser Lieder, im mäßigen Tempo, ist höchst einfach und anspruchslos, auch in der Begleitung. Das g im Baß im letzten Takte des in den Gesang einleitenden Ritornells lautet nicht zum Besten, um so mehr, da der Baß gleich darauf das tiefe f frei anschlägt. Wär' es nicht gerathener, das c im Baß als halben Takt (Grundton) liegen zu lassen, und jenes g ganz wegzulassen? Nr. 2 ist gleichfalls sangbar und bezeichnend. Takt 8 und 9 hätten die beiden auf einander folgenden reinen Quinten leicht vermieden werden können. Nr. 3 ist ein zartes und inniges Lied, malend, originell in seiner Weise. Die Singstimme ist einzeln zur Erleichterung des Sängers abgedruckt.

3) **Lieder, Romanzen und Balladen. (Op. 9.) Vier Hefte. (12 Gesänge.) Leipzig bei C. A. Klemm. (Der Preis ist auf unserm Exemplare nicht angegeben.)**

Das erste Heft enthält 1) Romanze von A. Böttger. 2) Dämmerung der Liebe von Dingelstedt. 3) Marietta von J. N. Vogl. Das zweite 4) Die einsame Hütte von W. Müller. 5) Ständchen von A. Schmidt. 6) Bräutigams Tod von F. v. Drechsel. Das dritte Heft 7) Mondesstrahl von Sosinp. 8) In die Ferne von Albin. 9) Die Beterin von A. Franz. — Sämmtliche Lieder dieser drei Hefte sind melodiös und durchweg gut deklamirt;

doch erfordern sie schon einen tüchtigen Accompagnateur, da die Begleitung größtentheils schwerer ist und obligat, und es einem gewöhnlichen Gesangsliebhaber, sich selbst zu begleiten, fast unmöglich seyn würde, da man auch unmöglich zweien Herren dienen kann. Der Herr Verfassee scheint aber selbst ein tüchtiger Clavierspieler zu seyn, dem es allerdings mit Beihülfe des Pedals, welches oft angezeigt ist, wohl leicht werden kann, seine Arbeiten zu begleiten. Ein Lied soll aber ein Gemeingut seyn füe alle und jeden Kunstliebhaber. In Nr. 6 Beäutigams Tod wollen Referent im Ritornell die verminderten chromatischen Sextengänge in der rechten Hand nicht gefallen, desgleichen am Schlusse des Liedes, obschon, wie zu vermuthen ist, der Compositeur damit etwas Grausen-Schrecken-Erregendes auszudrücken gesucht; und auch wieder das Pedal gehandhabt, welches gewiß zum bessern Effekt eines an sich sonst guten Tonstücks nichts beiträgt, ja meiner Meinung nach durch das Klirren, Brausen und Ineinanderfließen der Töne demselben eher Abbruch thut. In Nr. 7 „Mondesstrahl“ erste Seite, letzte Columne, die zwei vorletzten und folgenden Takte der andern Seite, ist die Fortschreitung in der Begleitung sehr ungebräuchlich, bizare und nicht regelrecht. Man möchte es Licenz, Vorhalt, Anticipation oder dergleichen nennen und beschönigen wollen, — doch wenigstens schön ist es nicht, und thut dem gebildeten Ohre weh.

4) Das vierte Heft derselben Sammlung von Liedern ꝛc. enthält unter

Nr. 10. „Wär' ich bei Dir“ von Soliny. Nr. 11. Schilflied von Lenau „D'rüben geht die Sonne scheiden“. Nr. 12. „Das letzte Stück“ von J. N. Vogl. (Der Geiger.) Erwähnte drei Gesänge der ganzen Sammlung stehen an Gehalt, an Lieblichkeit, hübschem Gesange und richtiger Auffassung der Texte den früheen nicht nach und sind überhaupt auch eben nicht so schwer in der Begleitung. In Nr. 12, welches Lied Referent am meisten zusagt (freilich vielleicht nur eine individuelle Ansicht), sind einige für die Singstimme nicht leicht zu treffende Intervalle, z. B. S. 1 Columne 4 Takt 3 zu 4; auch hätten die schnell aufeinander im Basse sich folgenden reinen, offenbaren Quinten leicht vermieden werden können. — Die Ausstattung von Seiten des Verlegers ist sehr empfehlenswerth.

5) „Philippinchen“ gedichtet von W. Vogel. Gesangsscene von ꝛc. (Op. 11 bei C. F. Peters in Leipzig. Pr. ⁷/₁₂ Rthlr.)

Recht fließende sangbare Melodien zu den hübschen Worten, sinnreich durchgeführt; das Accompagnement aber nicht leicht, und in einer nicht eben gangbaren, etwas schwierigen Tonart: B-moll. Das Allegretto grazioso, Es-dur, ist lieblich und ansprechend, und eine Sängerin kann sich durch anmuthigen, zuweilen pikanten Vortrag dieses Musikstücks Ehre machen. Die Scene ist dem Fräulein Caroline Botgorscheck, K. Sächsische Kammersängerin, vom Compositeur gewidmet. Die Singparthie ist einzeln abgedruckt. Zu dieser, auch als Einlage für Opern passenden Gesangsscene kann — wie auf dem zierlichen Titelblatte angegeben ist — auch die Orchesterbegleitung in Partitur und Stimmen in correkten Abschriften durch die Verlagshandlung bezogen werden. Das Werkchen wird sicherlich Verbreitung finden.

6) „Maria“, Romanze (von Dr. Soliny) für eine Tenorstimme (in der nämlichen Musikhandlung. Op. 13.) Pr. ³/₄ Rthlr.
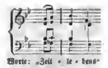
Das Stück geht aus Ges-dur, modulirt jedoch in manche andere Nebentonarten. Als Vorspiel (Einleitung) ist dem Fortepiano ein ziemlich langes Ritornell gegeben, welches, wie im Ganzen überhaupt, einen gewandten taktfesten Accompagnateur erheischt. In der Composition dieser Romanze spricht sich Geist, Gefühl und Kenntniß im Gesange aus; auch ist die Deklamation gut berücksichtigt, und da heut zu Tage eigentlich zunächst für Tenor wenig geschrieben wird, kann dieselbe Sängern vom Fach sowohl als auch Gesangsliebhabern, welche hinreichend im Vortrag geübt sind, und ihre Stimme zu beherrschen wissen, ein willkommenes Geschenk abgeben.

7) „Röschen am Spiegel“, Toilettenscene von Heinrich, componirt von ꝛc. Op. 15. Ebendaselbst, mit einer analogen Titelvignette. Pr. ⁷/₁₂ Rthlr.

Die Tonart ist des-dur. Das selbstgefällige eitle Röschen spricht ihre Gefühle in tändelnden, oft zarten, dann wieder in koketten und walzerartigen Weisen glücklich und treffend aus. Die Scene ist eine allerliebste Kleinigkeit, welche, präcis und gleichsam dramatisch vorgetragen, sicher einen guten Effekt nicht verfehlen wird. Daß das Pedal im Accompagnement abermals eine bedeutende Rolle spielt, ist nicht zu verwundern; doch dürfte es sich bei diesem Musikstück gerade wie es vorgeschrieben nicht unvortheilhaft ausnehmen. Seite 4, Takt 4—5 sind die 2 offenbar da liegenden sich folgenden Quinten in der linken Hand zu hörbar und auffallend; überhaupt ist hier die Modulation, der Uebergang vom Septaccord des, g, b, es nach A-dur nicht gehörig vorbereitet, und die Stimmenlage mit ihren Sprüngen eine Störung.

Breslau bei C. Cranz: Sechs Quartette für Sopran, Alt, Tenor und Baß, componirt von H. Dammas. (Schön gestochene Auflage.) Op. 3. Pr. 20 ggr.

1) Müllers Wanderschaft. 2) Auf der Landstraße. 3) Höh'n und Thäler. 4) Der Prager Musikant an sein Liebchen. 5) Der Schiffer auf dem Festlande. 6) Heimkehr. Lauter gewählte Gedichte. — Es sind Referent schon einige gelungene Gesänge des Herrn D. bekannt geworden, welche beurkunden, daß derselbe die Kunst ins Herz geschlossen, und sich es angelegen seyn läßt, tiefer in das innere Wesen derselben einzudringen. Gegenwärtige sechs Lieder zeugen gleichfalls von Fleiß und Einsicht. Sie sind gesangvoll, leicht ausführbar, gut gearbeitet und den Texteswortes entsprechend. Wir können sie mit Recht allen Lieder-Vereinen und den Freunden dieses Gesangszweiges empfehlen. — In Nr. 2, p. 3, Columne 2, Takt 1 dürften die Stimmen wohl anders gelegt seyn; vielleicht so (eben so einfach und richtiger):



— r6. —

Correspondenz.

Magdeburg am 26. November 1841.

Herr **Wilhelm Uhlrich** aus Leipzig ist nach Magdeburg als Concertmeister berufen worden. Man muß diese Wahl jedenfalls eine sehr glückliche nennen, indem derselbe, wie aus vielen Berichten aus Leipzig zu ersehen, nicht allein ein ausgezeichneter Sologeiger, sondern auch ein eben so vortrefflicher Vorspieler ist. Derselbe hat in Leipzig eine gute Schule durchgemacht, spielte und rivalisirte mit dem dortigen wackeren Concertmeister David, und war außerdem als Concertmeister der Euterpe angestellt, deren Concerte mit denen des Gewandhauses wetteifern. In Magdeburg ist Hr. Uhlrich bereits mehrere Male aufgetreten, und zwar mit dem 2. Concerte von Beriot, dem Militär-Concert von Lipinski und der Fantasie über Othello von Ernst, welche Compositionen er sämmtlich, jede in ihrem Charakter, wahrhaft vollendet vortrug, und sich deshalb des ungetheiltesten Beifalls erfreute.

Außerdem ist in einem Herrn **Kabisius** ein trefflicher erster Violoncellist gewonnen, so daß unser Orchester, besonders in den Concerten, dem Musik liebenden Publikum bereits herrliche Genüsse verschafft hat. Namentlich war dies der Fall mit der für uns noch neuen 4. Sinfonie von Spohr „die Weihe der Töne“, welche vom Musikdirektor **Julius Mühling** jun. mit großem Fleiße einstudirt, und vom Orchester ganz vortrefflich ausgeführt wurde, so daß bereits eine Wiederholung derselben auf allgemeinen Wunsch stattgefunden hat. Der, unter Direktion der Herren Musikdirektoren **Aug.** und **Jul. Mühling**, Vater und Sohn, stehenden Abonnementsconcerte sind 25, in welchen das Orchesterpersonal aus 10 ersten und 8 zweiten Violinen, 6 Bratschen, 4 Violoncellen, 4 Contrabässen, und den jedesmal erforderlichen Blase- und Schlag-Instrumenten besteht. Es kommt in einem jeden Concerte eine vollständige Sinfonie zur Ausführung, wenn nicht etwa ein Oratorium den ganzen Abend ausfüllt. So werden wir binnen wenigen Tagen von dem aus circa 150 Mitgliedern bestehenden Singverein Haydns Schöpfung zu hören bekommen, welches Meisterwerk hier so gut, wie in andern Städten, unzählige Verehrer hat. Zum Schluß will ich noch bemerken, daß vom Hrn. Concertmeister Uhlrich und den sehr geschickten Orchestermitgliedern Hr. **Fischer**, Hr. **Wend** und Hr. **Kabisius** öffentliche Quartette veranstaltet worden sind, welche sich einer sehr großen Theilnahme erfreuen.

— J. —

Nachschrift der Redaktion. Da Sie, verehrtester Freund! mehrerer Personalitäten in Ihrem Schreiben gedenken, durch welche Ihr Kunsttreiben dort belebt wird, hätten Sie wohl der eigentlichen **Seele** desselben auch doch einmal ein aufmerksames Wort widmen dürfen. So weit wir nämlich Ihre künstlerischen Verhältnisse kennen, scheint der eigentliche Hebel des allerdings bedeutenden Aufschwungs, den die musikalische Kunstcultur seit längerer Zeit und immer mehr und mehr dort genommen, in dem Namen **Mühling**, und was damit verbunden, zu bestehen. Sie wollen nicht, daß wir einen Vergleich Ihrer Kunstzustände zwischen heute und jener uns ebenfalls noch wohl bekannten Zeit anstellen, wo der Musikdirektor August **Mühling** noch keinem Rufe von Nordhausen aus dorthin gefolgt war; auch scheint es Ihnen überflüssig wohl, die vielfach angeregten und besprochenen höchst günstigen, verdienstvollen Beziehungen noch einmal zu berühren, in denen dieser Mann für sich zu jenem Ihrem allgemeinen Kunstleben steht. Indessen mögen Sie vollkommen Recht auch darin haben, daß Sie **diese** und solche Beziehungen als, wie bei Ihnen in loco so auch in der äußern größern Kunstwelt, hinlänglich bekannt voraussetzen, so hätten wir gleichwohl erwarten dürfen, daß Sie diese Beziehungen wenigstens von **der** Seite auch einmal in theilnehmendere Erinnerung bringen, wo sie selbst über die Zeit des Lebens genannten Mannes hinaus noch eine fortdauernde Wirksamkeit zu versprechen scheinen. Sie verstehen uns und was wir damit meinen. Die Art und Weise, wie Ihres Musikdirektors Sohn, **Julius Mühling**, bereits nicht minder denn der würdige, verdiente Vater, so viel und weit uns und aus sicherster Quelle zwar bekannt ist, in das öffentliche musikalische Leben dort eingreift, ist wahrlich schon geeignet genug, die Aufmerksamkeit auch von weiter her auf sich zu ziehen denn blos aus den dankbaren Kreisen der nächsten Umgebung. Es ist immer eine erfreuliche Erscheinung, wenn wir junge Kunstmänner mit schönen, reichen, vielversprechenden Talenten für ihren Beruf ausgerüstet sehen, aber ungleich wichtiger wird dieselbe noch, wenn die That uns überzeugt, daß sich mit dem Talente auch ein lebendiger Trieb und zu solcher Wirksamkeit zwar paart, die den, ob nun geistigen oder leiblichen Erwerb von dem gottverliehenen Gute nicht für sich, für die ihr zugehörende Person blos in Anspruch nimmt, sondern solchen lieber ein Gemeingut werden lassen möchte, an dessen Besitz sich die allgemeine musikalische Cultur auch zu erstarken vermag. So nämlich und nicht anders wissen wir die seltene Thätigkeit zu erklären, durch welche genannter Mühling Sohn, als würdiger Erbe und Nachkomme des Vaters, sich dort auszeichnet. So weit uns bekannt nämlich, besorgt dieser junge Mann fast sämmtlichen bessern und höhern Musik-Unterricht in Magdeburg, bekleidet außerdem als Adjunkt die Domorganistenstelle, dirigirt oben genannten Orchester-Verein, ebenso die Liedertafel, und unterstützt endlich auch noch seinen Vater in seinem Amte dergestalt, daß er nicht blos die Hälfte der Abonnementsconcerte leitet, sondern sogar die Proben zu denen der übrigen Hälfte auch abhält: gewiß eine Thätigkeit, die, wenn sie weiter kein

höheren und segensreichen Früchte auch brächte, doch an sich schon alle Achtung und Theilnahme verdient, aber nun als eine solche zugleich auch sich gestaltet, in deren jugendlicher Frische die schönsten Hoffnungen für Magdeburgs und der Umgegend demnächstigen musikalischen Culturzustand erblühen, indem nicht nur die Kraft, Gutes, Wahres, Schönes zu fördern und zu schaffen, ihr inwohnt, sondern diese Kraft selbst auch stets ihre eifrigste und erschöpfende Verwendung in solcher Richtung findet. Die Concerte in Magdeburg, und nur die regelmäßig statthabenden im Auge behalten, übertreffen allen öffentlichen und privaten Zeugnissen zu Folge an Zahl die vieler anderer und größerer deutscher Städte, und dürfen hinsichtlich ihrer künstlerischen und culturhistorischen Bedeutung sich kühn und ohne Widerspruch den Leistungen der ersten musikalischen Institute Deutschlands zur Seite stellen, wenn die dabei aufgewendeten quantitativen Kräfte auch nicht in gleichem Maaße damit stehen sollten, und nun hat uns obiger verehrter Hr. Correspondent selbst einmal vor längerer Zeit gelegentlich mitgetheilt, daß außerhalb des Theaters fast kein Bogen dort angerührt werden könne, ohne daß nicht ein Mühling und namentlich der jüngere dabei leitend und fördernd mitwirke: ohne Zweifel Grund genug für denselben, nächstens uns Ausführlicheres über den hiermit berühreten Gegenstand mitzutheilen, und in Erwartung dessen nur noch bemerkend, daß Julius Mühling zugleich ein Schüler von dem Vater, tüchtiger Orgel- und Clavierspieler, und überhaupt ein in jeder Beziehung sowohl wissenschaftlich als speciell musikalisch durchbildeter junger Künstler ist, was mehrere von ihm bereits erschienene Compositionen aufs genügendste dargethan haben.

Feuilleton.

Ave Maria.

(Schluß *).)

Es war ein Ave Maria, was Leopoldine mit Innigkeit vortrug. Der kleine blasse junge Mann hatte sich ängstlichst in seine Ecke zurückgezogen. Lautlose Stille herrschte im Saale. Alle lauschten den heiligen Tönen. Selbst Klingström, der den ganzen Abend hindurch, auch während der Musik, sich mit Eugenien unterhalten hatte, brach sein Gespräch ab, um keinen Ton zu verlieren. Es war, als ob ein Frühlings-Engel sein ganzes duftiges Füllhorn mit den schönsten Blumen des Feldes ausgösse vor der himmlischen Gestalt der Gebenedeiten. Die Töne, wie rein, wie heilig war ihre Freude, wie selig, gottergeben ihr Schmerz. Leichte Frühlingsschatten zogen sich über das Menschenherz, und dann erwärmten es wieder so milde weiche Sonnenblicke und im Morgenglanze sah es die blasse schimmernde Welt vor sich liegen. Das Lied war das Echo des letzten Seufzers eines vor Entzückung Sterbenden. Alle Töne klangen wie „Bete!“ — In solche Fantasien-Träume versenkte sich Elise immer tiefer während des Liedes, bis sie der von allen Seiten losbrechende Beifallssturm aufschreckte. Der junge Mann war umlagert von Glückwünschenden. Er hatte während des Liedes geweint; solche Macht hatte er seinen Tönen nicht zugetraut. Leopoldine ging ebenfalls zu ihm und sagte ihm Schönes und Verbindliches über seine Lieder. Er lebte Alles bescheiden ab, indem er den glücklichen Erfolg nur solchem meisterhaften Vortrage zugeschrieben wissen wollte. Elise kam auch. Sie sagte ihm keine Artigkeiten, und nur die einzige Frage richtete sie an ihn: „Sah ich Sie am Allerheiligentage nicht in Währing?“ „Ich war dort, gnädiges Fräulein!“ erwiderte stockend der Gefragte. „Uebermorgen am 17. ist Beethovens Geburtstag. Adieu!“ — Alle entfernten sich. Der 17. December kam. Es war ein trüber Tag; doch sah man einen Mann, im Mantel gehüllt durch das Schneegestöber durchkämpfen und nach dem Friedhofe in Währung sich wenden. Er wäre so gern allein gewesen; an Beethovens Grabe in eigener Gluth den Genius zu erwärmen, war an diesem Tage seine schönste Aufgabe. Aber frische Fußtritte gingen ihm auf dem Wege schon voran. „Sie haben mich lange warten lassen“, war das Wort, mit welchem Elise, am Grabe angekommen, ihn endlich anredete, und der ganze Himmel schien jetzt in des Jünglings Herzen und Sinn aufzugehen. Ungewöhnlich Viel sprach er, und wußte doch nicht, was er gesprochen. „Adieu!“ reichte endlich ihm Elise traulich die Hand, und als riffe die Welt ihn aus dem Himmel, weckte das Vorfahren eines Fiackers ihn aus seinen Träumen. Angekommen zu Hause erhielt Elise die Karte von Klingströms Verlobung mit Eugenie. Zürnend warf der Vater sie ihr entgegen; sie legte ruhig sie bei Seite. Indeß hatte das Gerücht sie zur Braut Klingströms gemacht, und der Mann, in dessen Hand an Beethovens Grabe die ihre geruht, — es war der Componist des Ave Maria. Mit tiefster Wehmuth hatte er die falsche Nachricht gehört; ein Fieber warf ihn aufs Krankenbette, — in eines Andern Armen zu wissen, deren Herz er theilte, in deren Gefühlen er schwelgte, die ihn wie noch Niemand verstanden — es war zu viel der Last für ein solch' Gemüth. Die Kinder des Hauswirths pflegten den Kranken. Das kleinste, ein Mädchen, läuft spielend vor ein Nonnenkloster; und eine junge fromme Schwester hat Freude an dem Kinde und nimmt es mit sich auf Ihr Zimmer. „Was kannst Du denn, mein Herzchen?“ — „Lesen, schreiben, auch singen.“ „Was singst Du?“ — „Lieder.“ — „So singe doch eins.“ Und das Kind faltet fromm sein Händchen und singt — Ave Maria, das ihr — Franz ihr gelehrt, und der schönen Nonne rollen die heißen Thränen über die Wange, fragt näher nach dem Franz, und als sie Alles erfahren, giebt sie ein Briefchen an ihn mit, aus welchem Franz Schubert sterbend noch erfahren muß, wo seine Liebe, Elise, wohnt.

(N. d. Ges.)

Kleine Zeitung.

Berlin im November. Die italienische Oper hier erfreut sich mehr und mehr der Gunst des Publikums, und es wird bald zum bon ton gehören, dieselbe zu besuchen. Schon sieht man die ersten Ranglogen, wie Parquet und Parquetlogen, bei jeder Vorstellung mit der haute volée geschmückt, während der zweite und dritte Rang leer sind. Es muß dies um so mehr auffallen, da Berlin sonst gerade die Stadt war, wo man sich eines so hohen klassischen Geschmacks rühmte, der alle neue italienische Musik mit stolzer Verachtung übersehen ließ. Der Berliner verachtet aber stets, was er nicht kennt und besitzt, und hält alles das hoch, was er sich zu eigen gemacht. Daher sieht man jetzt die italienische Musik geliebt und geschätzt, denn sie ist „Berlinisch“ geworden, und eben deßhalb ist man auch wieder sehr zufrieden mit diesen Vorstellungen, obwohl es fast Alle nur italienische Sänger dritten Ranges sind, die hier ein kunstsinniges Publikum in Ekstase setzen. Besonders seit die italienische Oper durch die bekannte Sängerin Laura Assandri verschönt ist, kennt der Enthusiasmus der Berliner keine Grenzen mehr, und es ereignete sich neulich, daß, während die Sängerin die Desdemona sang, ein Enthusiast des Parquets eine Kunstpause der Sängerin benutzte, um ihr laut zuzurufen: non è una donna, è un scelto di paradiso. — An solchen Enthusiasmus waren die übrigen Parquetgänger noch nicht gewöhnt, und das Entsetzen derselben war bei dieser Gelegenheit ganz Berlinisch. Die Sängerin Laura Assandri aber verdient durch liebliche Persönlichkeit und künstlerische Ausbildung vollkommen die Liebe des Publikums, die ihr fast in einem Grade zu Theil wird, wie weiland der gefeierten Henriette Sontag, mit der man hier die italienische Primadonna auch oftmals vergleichen hört. Freilich erinnert sie namentlich im

*) S. Nr. 49 d. Bl.

Vortrag auch sehr an diese Künstlerin, obwohl die Sontag eine klangreichere, metallvollere Stimme besaß. Gewiß aber ist, daß alle deutsche Sänger und Sängerinnen der Berliner Oper von der lieblichen Assandri lernen könnten. Sie besitzt ein portamento, das von meisterhafter Ausbildung zeigt, und die Grazie und Anmuth ihres Vortrags, so wie ihr klangvolles zartes mezza voce ist bewunderswerth. Die ganze Erscheinung sowohl, wie die Art ihres Gesanges ist mehr lieblich und reizend, als großartig, und wenn die Sängerin in der Rolle der Rosina, der Desdemona, der Parisina rc., zu denen ihre Mittel vollkommen ausreichen, wirklich Herrliches leistet, so scheinen uns dieselben weniger geeignet für Rollen, wie z. B. Norma, Gemma di Bergy u. a. — Jedenfalls wird Sophie Löwe, seit einigen Tagen wieder nach Berlin zurückgekehrt, in der Gunst des Publikums an der Assandri eine größere Rivalin finden, als sie es sonst hier gewohnt war. (Pilot.)

Stuttgart am 5. December. In neuerer Zeit häufen sich die Opern- und Concert-Vorstellungen hier dergestalt, daß einem fremden Künstler ungemein schwer wird, auch nur einen passenden Tag oder Abend für seine Unternehmungen zu gewinnen, ohne der vielen Hindernisse zu gedenken, welche ihm alsdann noch die Ueberbeschäftigung derjenigen Musiker und Sänger in den Weg legt, welche er nothwendig doch zu seiner Unterstützung bedarf. Die Königliche Theater-Intendanz sah sich daher veranlaßt, selbst und auf solche Weise zwar vermittelnd hierbei einzuschreiten, daß sie öfterer denn früher fremde Concertgeber an Theaterabenden in Zwischenakten oder nach anderm Arrangement auftreten läßt, was das Publikum nur dankbar anerkennen kann, indem auf diese Weise ihm Gelegenheit gegeben wird, manchen Virtuosen zu hören, der im andern Falle ungekannt wieder abreisen würde und müßte. Am besten kommen die Theater-Abonnenten dabei weg. — Die Concerte aus der Zeit von ungefähr 6 Wochen blos aufzählend, so hörten wir zunächst den in Wahrheit bewunderswerthen zehnjährigen russischen Claviervirtuosen Rubinstein; dann den hiesigen Clavierspieler Wilhelm Krüger; hiernach die fürstlich Hechingenschen Cammermusiker Stettmeyer und J. Stern, welcher erstere schon öfters in diesen Blättern als ausgezeichneter Flötist erwähnt wurde, und welcher letztere unstreitig zu der Hoffnung, daß er in kurzer Zeit zu den ersten Violinisten gehören und mit vollem Rechte seinen Namen denen eines Ernst, Beriot, Vieuxtemps rc. anreihen dürfen wird, berechtigt; und endlich den Wiener Contrabaß-Paganini Hindle, der durch seine merkwürdige Kunst das Publikum enthusiasmirte, wie noch wenige Virtuosen vor ihm. Dazu aber kommen noch zwei große Abonnements-Concerte der Königl. Hofcapelle; ein von einem Wohlthätigkeits-Verein für seine Zwecke veranstaltetes Concert, und mehre musikalische Unterhaltungen der Bürger-Museums-Gesellschaft. Die wöchentlich zwei- auch dreimal stattabenden Opern-Vorstellungen ebenfalls noch in Anschlag gebracht, dürfen wir uns über Mangel an Musik wahrlich nicht beklagen. Morgen giebt der Clavierspieler Evers ein eigenes Concert.

Leipzig am 18. November. Neben den Concerten im Gewandhause, in denen der holländische Tenor Tuyn und Frln. Meeril aus Belgien fortgesetzt duettiren, hat auch die Gesellschaft Euterpe in der Buchhändlerbörse ihre Concertreihen wieder eröffnet. Director derselben ist von früher Verhulst aus Holland. Merkwürdiger Zufall, daß Holland und Belgien wetteifern, uns ihre musikalischen Kräfte zuzuwenden.

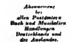
Paris am 24. November. Der scandalöse Streit zwischen den Musikverlegern M. Schlesinger und Troupenas, betreff des Rossinischen Stabat mater, ist nun geschlichtet. Es hat sich nämlich ergeben, oder soll sich ergeben haben, daß jenes Stabat mater, welches Schlesinger noch vor Troupenas' Auflage druckte und das ihm confiscirt wurde, ein anderes ist, als welches dieser als Eigenthum anspricht oder ansprechen darf, und so wäre denn des Ersteren merkantilischer Ruf wieder gerettet, aber erhalten wir auch zwei Stabat mater von Rossini auf einmal.

Miscellen.

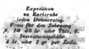
(Concertertrag zum Besten eines neuen Denkmals.) Der Ertrag des großen Musikfestes, welches kürzlich die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates veranstaltete, ist zur Errichtung eines Denkmals für Gluck, Mozart, Haydn und Beethoven bestimmt.

(Auszeichnung.) Se. K. K. Majestät, Kaiser von Oesterreich, haben dem Redakteur der „allgemeinen Wiener Musikzeitung", Hrn. Dr. A. Schmidt, als Beweis des Allerhöchsten Wohlgefallens an den vorgelegten drei Jahrgängen (1840 — 1842) des musikalischen Taschenbuchs „Orpheus" die goldene Medaille de litoris merito zu übersenden und zugleich zu befehlen geruht, daß genanntes Taschenbuch in die K. K. Privatbibliothek aufgenommen werde. —

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. **Nr. 51.** 23. December 1841.

Kritik.

Leipzig bei B. G. Teubner: Die Gesangkunst, oder die Geheimnisse der großen italienischen und deutschen Gesangmeister, von C. G. Nehrlich ꝛc.

(Schluß.)

Das Ganze des Werks betreffend theilt der Hr. Verf. seinen Stoff in sechs verschiedene Theile, und den ersteren davon oder theoretischen zunächst im Auge behaltend wirft er, nach einer Einleitung von 12 Seiten, worin er sich besonders über mehre falsche Verfahrungsweisen der heutigen Gesangslehrer und angehenden Sänger tadelnd und zurechtweisend ergeht, als Gegenstand des ersten Capitels die Frage auf: „was vermochten die in klassischer Schule gebildeten Sänger der Vorzeit, und welche Ansprüche darf man an die Leistungen der jetzigen machen?" — Mag er vollkommen Recht haben, wenn in Beantwortung dieser Frage die heutigen sog. Gesangskünstler etwas gar tief in den Hintergrund gestellt erscheinen; indessen und abgesehen davon, daß mit den paar biographischen Skizzen, welche der Verfasser hier von einigen als ausgezeichnet bekannten älteren Sängern mittheilt, jene Frage noch durchaus nicht als beantwortet und beseitigt angesehen werden darf, — wem kommt (und selbst abgesehen davon) nicht unwillkührlich fast wieder die Frage dabei in den Mund: woher weiß denn Herr Nehrlich eigentlich, was jene Sangmeister einer sog. classischen Zeit zu leisten vermochten? und ist die Methode an und für sich wirklich etwa daran Schuld, daß unsere heutigen Sänger in der Regel und in Wahrheit so wenig zu leisten vermögen? — Gehört kann ee doch, die Catalani und Schröder allenfalls ausgenommen, keinen jener alten berühmten Sänger mehr haben, und wissen wir auch, daß vor Gluck und Mozart aller eigentliche Kunstgesang so zu sagen untergegangen fast war in einem übermäßig lyrischen Prunk, der mächtige technische Mittel auf Seiten der Sänger voraussetzte, so läßt sich ein Beweis für die Leistungen dieser selbst doch keineswegs aus den ältern Compositionen führen, da erst mit Rossini die Sitte zum Gesetz sich erhob, den Sängern die Fiorituren in Noten auch vorzuzeichnen, und diese Fiorituren ins Auge gefaßt, muß man wahrlich doch weiter zu dem Schlusse gelangen, daß, wenn die vorhandene Schule und Methode dergleichen Zumuthungen von Seiten der Tonsetzer gestattet, die Schule selbst entfernt nicht die Schuld tragen kann, wenn der Sänger von heute so wenig zu leisten im Stande ist, im Gegentheil der Grund davon einzig und allein in der allerdings höchst verdammungswürdigen Unsitte liegt, daß die Sänger im Allgemeinen fast gar keine Schule mehr machen, sondern meinen, ein wenig Stimme und Talent reiche aus, vom Ladentische und der Metzger- oder Schneiderbank unmittelbar auf die Bühne zu führen: eine Unsitte und Meinung, welche, nicht selten von unvernünftigen Theater- und Concertdirektionen oder gar dem über alles Schreien hoch entzückten Publikum noch gefördert, dann allen und selbst den berufensten Gesanglehrern den Muth zur Arbeit nimmt, indem, kaum zehn Schritte vorwärts gegangen, die Schüler ihnen gemeiniglich schon davon laufen, und wenn dieselben später gleichwohl und recht frühzeitig zum Falle gelangen, meist nur ihnen, den Lehrern, die Schuld beigemessen wird, wie ja auch Herr Nehrlich sofort hier thut, wenn er offenbar die ältere Methode als solche in diesem Sinne anklagt, ohne zu bedenken, daß es auch ihm nicht besser ergehen und seines Buchs ungeachtet die Sache so bleiben wird, wie sie ist, bis die Sänger sich mit größerer Ausdauer und mit mehr Fleiß der Schule unterwerfen, die dann auch schon seit länger als seit Hrn. Nehrlichs Buch mehr und ein ausgedehnteres Studium vom Gesangszögling gefordert hat, denn blos das Einstudiren von einem halben Dutzend Solfeggien. Es führt dies am unmittelbarsten zur Betrachtung des weitern Inhalts des Buchs. Im zweiten Capitel bezeichnet der Verf. die Zeit vom ungefähr zehnten Jahre an als die passendste für Erlernung des Gesanges, und fordert dann weiter Ruhe und Schonung in den Jahren der Mutation; aber auch dieses war längst kein „Geheimniß" mehr, und wenn unberufene oder unverständige Gesangslehrer sich nicht darnach richten, und selbst Künstler, wie die Doris Gras und eine Cinti-Damereaur gegen solche Regel in ihrer Jugend schon gezwungen wurden, öffentlich aufzutreten und dafür dann desto zeitiger auch zum Aufhören gelangten, so trägt wiederum die Methode für sich keine Schuld daran, sondern hat man lediglich die anzuklagen, welche den Gesetzen der Methode zuwider die armen Kunstwesen so früh zum Erwerb ausstellen; und so das ganze Buch durchgehend finde ich nicht einen einzigen Satz, der ein „Geheimniß" offenbarte und enthielte, was nicht jedem wirklich sachkundigen Lehrer und

wahren Kunstverständigen längst schon bekannt gewesen wäre, obschon auch nicht einen einzigen solchen, von dem nicht gewünscht werden müßte, daß er allen Sängern und Gesanglehrern bis zur aufrichtigsten und innersten Beherzigung bekannt seyn möchte. Hr. Nehrlich entschuldigt den Vorwurf einer etwas vorlauten Eitelkeit, den ich ihm allerdings damit mache; allein daß selbst Männer, welche Nichts von der Kunst des Gesanges verstehen, sich gleichwohl erkühnen, Lehrbücher darüber zu schreiben und dann Irrthümer und Mängel massenweis darin anhäufen, gab ihm keineswegs noch das Recht, damit die ganze bisherige Methode als nichtsnützend und unzureichend über den Haufen zu werfen, und sein Lehrbuch als gleichsam erste Offenbarung von Kunstgeheimnissen anzupreisen, die schon deshalb keine Geheimnisse sind, weil sie eingestanden blos Altes im neuen Gewande darstellen, und ein Altes zwar, das nicht etwa durch zufälligen geheimen Fund, sondern mittelbar von Hand zu Hand erst in die des Hrn. Verfassers gelangen konnte. Ein besonderes Recht zudem, diesen Vorwurf hier besonders geltend zu machen, erhalte ich durch die Consequenz, mit welcher Hr. Nehrlich jene Offenbarungsmiene das ganze Buch hindurch fest hält, scheinend in Form und Wesen, in jedem Wortlaut, als wenn mit jedem neuen Satze dem Leser auch das Opfer einer neuen Geheimnißaufklärung gebracht würde, während bei aller Geheimnißthuerei Nichts zum Vorschein kommt, als was die Vorgänger Mancini, Benelli, Häser, Winter, Liscovius, Manastein, Nauenburg und wie sie alle heißen, 100 und aber hundert Mal gesagt, geschrieben, und sich nachdocirt haben, wenn auch nicht immer in solch' weitschweifiger und theilweise geschickter Vermengung als hier geschieht: eine Vermengung, die nun abermals aber nach meinem Dafürhalten noch keineswegs zu der im Titel ferner ausgesprochenen Meinung berechtigt, als habe der Verfasser wirklich „systematisch" gearbeitet, und sey es in Wahrheit ihm gelungen, „die Gesangkunst hier durch eine rationelle Basis zur Wissenschaft zu erheben". Die „systematische Bearbeitung" z. B. in Betracht gezogen, so will mir schlechterdings nicht klar werden und die Stoffe gut „systematisch" geordnet erscheinen, wenn und warum der Hr. Verf. nach einem **theoretischen** und **praktischen** Theile noch einen **melismatischen**, **ästhetischen**, **diätetischen** und dann auch noch einen **allgemeinen** Theil folgen läßt? — Was in dem letzten allgemeinen Theile abgehandelt wird, als: Musik überhaupt, Gesang überhaupt, Gesangmethode, Verschiedenheit des Chor- und Sologesanges, Eigenschaften eines Gesanglehrers, Eigenschaften eines Singschülers, Erfordernisse zur Künstlerschaft rc, — gehörte nicht das Alles eben so gut in den ersten allgemeinen und theoretischen Theil, wie die hier vorkommenden Abhandlungen über Stimmen überhaupt, Wesen und Entstehung des Tones u. s. w.? — dahin verlegt, wohin es nach einer richtigen systematischen Ordnung gehörte, wären auch nicht solche raumverschwendende Wiederholungen und Theilungen von einzelnen Gegenständen nöthig gewesen, als wir hier begegnen. Dann handelt der Verf. in dem erstern theoretischen Theile schon von den Organen, Athemholen rc., was Alles doch der praktischen Kunst angehört und zweifelsohne später noch zur Sprache kommen muß, als Haltung des Körpers, Mundstellung rc., womit der praktische Theil beginnt. Eben so — gehören der besondere melismatische Gesang und die Lehre von den Tonformen, welche letztere den ästhetischen Theil hier ausfüllen, nicht dem **praktischen** Unterrichte an? — Eher läßt sich noch die Vereinzelung eines diätetischen Theils gut heißen, so bald darin nur von der Gesundheitspflege der Stimme die Rede ist, und nicht, wie hier, auch Dinge wie Zeit und Dauer der Studien und des Unterrichts zur Sprache kommen, die abermals dem allgemeinen theoretischen Theile eines Gesanglehrbuchs angehören. Die Voreiligkeit des Glaubens an eine „wissenschaftliche Erhebung" dann auch darzuthun, will ich nur diejenigen Capitel hervorheben, in denen der Verf. im praktischen Theile die Kunst der Aussprache abhandelt, also eine Orthoepik aufstellt, und hauptsächlich zwar aus dem Grunde, weil hier einer der wichtigsten Gegenstände der gesammten Gesangskunst am aller dürftigsten, oberflächlichsten, und so zu sagen nachlässigsten abgethan wird. Wo hier auch nur eine Spur von Wissenschaftlichkeit? — Wissenschaftlich und systematisch verfahren wäre nicht allein dieses ganze große Capitel ein anderes geworden, sondern hätte der Hr. Verf. auch nicht zwei Capitel vorher von der „Mundstellung" gesprochen, sondern dieser Lehre die Lehre von der Aussprache vorausgeschickt, weil solche nur Basis der richtigen Mundstellung beim Gesange seyn kann. Als ich zu dem „melismatischen Theil" im Lesen gelangte, suchte ich vergebens nachher nach dem Gegensatze des „syllabischen Theils", und fand überhaupt des syllabischen Gesanges insbesondere nicht mit einem Worte besonderer Aufmerksamkeit gedacht. Braucht derselbe vielleicht nicht gelehrt zu werden? ergiebt er sich von selbst? — Sehr dürftig und unnöthigerweise die Gegenwart anklagend erschien mir auch das fünfte Capitel des letzten Theils, worin von den Eigenschaften eines Gesanglehrers die Rede seyn soll, aber und ungeachtet des eigenen Ausgangs vom „physiologischen, psychologischen, ästhetischen und pädagogischen Standpunkte" wir Nichts lesen als — auf alte journalische oder sonstige literarische Zeugnisse begründete Anpreisungen der alten Vorzeit und Schmähungen des Jetzt, dessen Kind doch auch Hr. N. ist. Ach! und wenn jetzt einmal Jemand sich die Mühe geben wollte, Theater-Kritiken, Gedichte auf Sängerinnen rc., wie sie täglich diesen zufliegen, und wie wir sie täglich in den Zeitchroniken groß und klein lesen, zu sammeln, wie wird dann erst die Nachwelt im Entzücken über unser Heute aufjauchzen!? — Auf dergleichen historische Dokumente hätte Hr. N. sein Urtheil über das Ehemals nicht bauen sollen; es liegen andere und gewichtigere vor, und zeigen wir uns **einmal** schwach, so ist der Beleidigte nur zu gern geneigt, Alles an uns zu verdächtigen. Der gekränkten Gegner aber dürfte Hr. N., selbst da, wo er stark und wahr ist, viele finden, denn der Künstler und Kunstlehrer ist zart in seiner Natur wie ein Cameel, und will mit seidenen Handschuhen angefaßt seyn, wenn er selbst bisweilen auch rauhlederne anzieht. Sogar Hr. Prof. Marr in Berlin wird grimmig stolz darein

schauen, daß hier der Irrthümer und Unwissenheiten seiner Gesangschule gar manche aufgedeckt worden sind.

Schilling.

Compositionen von J. Mendel, Organist am Münster, Gesanglehrer und Musikdirektor zu Bern, sämmtlich erschienen im Verlage von J. F. J. Dalp zu Bern, Chur und Leipzig.

Wir dürfen es eine seltene Erscheinung nennen, daß der Künstler und namentlich der Componist sofort mit dem Erwachen des Bewußtseyns seiner Kraft auch die Richtung versteht, welche das Talent selbst in dem Kreise des gewonnenen Wissens seiner Wirkung vorschreibt. Eben in dem Vergreifen dieser Richtung liegt der Grund von so mancher Seichtheit und Halbheit, womit selbst begabte junge Tonsetzer und überhaupt Künstler in die Oeffentlichkeit treten, und die dann, einmal zur Schau gebracht, ihnen das Weiterkommen auf der Bahn gemeiniglich um das Doppelte erschweren. Erst mit Jahren häufig tritt in dieser Beziehung ein Klarwerden mit sich selbst hervor, aber wie viel Zeit und Kraft ist dann meistens auch schon im bloßen Herumtappen verschwendet, und wie viel des Guten ist wohl dadurch nicht schon der Welt verloren gegangen? — Wir irren, wenn wir meinen, das Talent, der künstlerische Genius sey ein allgemeiner, und nur in seinen Besitz gestellt einmal von der gütigen Vorsehung gehöre auch die gesammte Kunstoffenbarung ihm als sein Eigenthum. Diese Offenbarung ist nicht deshalb eine solch' vielfach verschiedene in ihrer Richtung, weil das Kunstbedürfniß ein mannigfaltiges ist, sondern um dieses Bedürfnisses willen beschreibt auch das Talent an und für sich schon seinen bestimmten Kreis, aus dem es nicht heraustreten darf, ohne unmittelbar auch von der Kraft, die dort unleugbar ihm inwohnt, zu verlieren. Es ist das ein sehr wichtiger Punkt, der leider aber nur zu selten von unseren Kunstjüngern genugsam beachtet und reiflich überdacht wird, und in solcher Vernachlässigung dann unverhinderlich die erste Bedingung des Falls oder Nieaufkommens in sich tragen muß. Ob dem Theater, der Kirche, Schule, dem Hause oder dem Volke angehörend ist nicht Einerlei bei dem Heraustreten des künstlerischen Genius aus seiner geistbelebten Zelle in die sinnliche Erscheinung, und an einem wirklichen Universalgenie möchte jeder Zweifel eben so gerecht und gegründet seyn, als Niemand an die Möglichkeit glauben wird, es könne Jemand Alles in Allem seyn. So wie im gewöhnlichen Leben Jedem das Seine angewiesen worden ist, so auch in der Kunst, und in unsrer um so mehr, als, von welcher Seite wir sie anschauen, sie sich stets zeigt gleichsam als eine Manifestation der allgemeinen großen Weltordnung. Das viele Unglück, das die Unüberlegtheit und der Unverstand hier von Haus aus schon bereitet hat, und namentlich das frühe Hinsterben, das für Kunst, Wissenschaft und Leben unnütze Vergeuden so manchen an sich schönen Talents, das wir täglich wahrzunehmen Gelegenheit haben, wenn wir uns nur umschauen, veranlaßt mich, hier diese Sache einmal mit allem Ernste zur Sprache zu bringen, da in dem Hrn. Mendel mir ein junger Tonsetzer zu begegnen scheint, der zu der Zahl jener wenigen Glücklichen gehört, die zeitig den Wirkungskreis begreifen und verstehen lernten, den ihr künstlerischer Genius a priori sich gesetzt hat, und von dem in dieser seiner Richtung daher eben so Großes, Schönes, Wahres und für Kunst und Leben Segensreiches erwartet werden darf, als im andern Falle er für diese vielleicht eben so verloren gegangen seyn oder noch gehen würde, wenn er auch nur einmal jenen Kreis weiter denn blos versuchsweise verlassen sollte. Hätte sogar ein Beethoven darauf bestehen wollen, auf der Bühne zu glänzen, wo wäre die Verehrung vielleicht, mit welcher wir jetzt im Concertsaale und im Hause für ihn erglühen? — Freilich nennen wir es Glück, wenn der Künstler oder Wer hier alsbald das Rechte trifft, und um so größeres, je zeitiger dies der Fall ist; indessen mag dabei das Wahre auch erst durch einige Versuche und Erfahrungen errungen werden können, so muß doch selbst diese Erfahrungen sogar, sollen sie zum Ziele führen, eine gewisse geistige Kraft begleiten, welche hinreicht, sich selbst und die Welt, so weit sie uns umgiebt, in dem innersten Seyn erfassen und begreifen zu können, und diese Kraft eben ist es, welche um so mehr unsere Achtung verdient und anspricht, als sie nicht etwa durch das Maaß des Talents von selbst schon bedingt ist, sondern nur durch wahrhaft geistige Durchbildung errungen werden kann. Hr. Mendel, von dem mir im Augenblicke eine ganze Reihe kleinerer und größerer Compositionen vorliegt, gehört augenscheinlich seiner ganzen künstlerischen Subjektivität nach der Kirche und Schule an. Auf jedem andern Gebiete sind glänzendere Früchte zu erndten, aber ob Hrn. Mendels Wirken für Leben und Kunst auch ein gleich früchtereiches gewesen seyn würde, wenn eine andere Richtung von ihm eingeschlagen worden wäre, möchte ich mehr fast als blos bezweifeln, und nicht allein daß ich es daher Glück und klug von ihm nenne, wenn er sich von jeder solchen entfernt hielt, sondern ich möchte die tiefe Einsicht, den Scharfblick auch bewundern, womit er gleich nach seinem ersten Austreten aus der eigentlichen Schule solche Richtung als die einzig wahre für seine Kraft auch erkannte, da diese und eine solche Tiefe der Selbstkenntniß nur selten in der Schule zugleich errungen zu werden pflegt. Beweislich für mein Urtheil dienen — wie gesagt — die zahlreich vorliegenden Werke Mendels, und nicht allein daß sie sämmtlich der Schule und der Kirche angehören, sondern müssen sie in dieser ihrer Art von jedem Unpartheiischen auch für gelungen, gut und zweckmäßig erkannt werden, so — scheint es — ist aller Zweifel auch über ihres Schöpfers schönen Beruf gehoben.

Das erste dieser Werke ist:

Der Schüler-Chor oder drei- und vierstimmige Lieder für Knaben und Jünglinge, gesammelt und bearbeitet von ꝛc. Zwei Hefte. Partitur.

Nicht allein daß die Wahl der einzelnen Lieder, als für Schulchöre, also jugendliche Gemüther bestimmt, eine glückliche genannt werden müßte, sondern ihre harmonische Bearbeitung ist diesem Sinne auch vollkommen gelungen, weil natürlich, fließend, leicht und frei von allem eigent-

lich musikalischen Effekt gehalten. Die beiden Hefte enthalten im Ganzen 20 solcher ansprechender Lieder. Doch ward dem Componisten auch bald klar, daß die Ausführung dieser Lieder nur in solchen Schulen möglich wird, wo auch Erwachsene noch an dem Gesangunterrichte Theil nehmen, und um ein gleich zweckmäßiges Werk den Schülern unterer Classen oder bloßer Mädchenschulen in die Hand zu geben, erschien alsbald:

Der Vorläufer zum Schüler-Chor oder zwei- und dreistimmige Lieder für Schule und Haus für Sopran- und Altstimmen rc.

welches Werkchen mit Ausschluß seiner besondern Bestimmung alle Vorzüge des erstern theilt und daher eine höchst zweckmäßige, dankenswerthe Gabe und um so mehr genannt werden muß, als auch die Texte der Lieder solche sind, welche das kindliche Gemüth am meisten ansprechen. Von gleicher Art und gleichem unschätzbarem Werthe, sind die:

Zweistimmige Schullieder für Knaben- und Mädchenstimmen. Op. 5. Zwei Hefte. Partitur. Im Ganzen 48, nämlich jedes Heft 24 Lieder enthaltend.

Nur tritt hier Mendels Beruf und glänzendes Talent für die Volks- und Schulgesangs-Compositionen noch deutlicher und unbestreitbarer hervor, indem sämmtliche diese Lieder auch von ihm componirt wurden, und daher auch die Wahl der Texte ihm mehr anheim gegeben blieb, für die ihn dann jene Momente der Religion und des Familienlebens besonders stimmten, in deren Anschauung der junge unverdorbene Sinn am liebsten und meisten verweilt. Anzuschließen an dieses Werk scheint sich hinsichtlich seiner ethischen und musikalischen Bedeutung folgendes:

Vierstimmige Lieder für Männer-Chor, componirt und den Männergesangs-Vereinen der Stadt Zürich und des Zürich-Sees gewidmet von rc. Op. 9. Zwei Hefte. Partitur. Jedes Heft 5 Lieder enthaltend.

nur hatte hier der Componist sowohl hinsichtlich der Wahl der Texte als hinsichtlich der musikalischen Behandlung derselben den schon mehr dem öffentlichen Leben anheim gegebenen Mann ins Auge zu fassen, und gelang es ihm, an die Stelle kindlich unschuldigen Spiels die Kraft der Harmonie wie des melodischen Gesanges zu setzen, so hat sich abermals sein Beruf dadurch aufs beste bewährt. Die Lieder müssen durchschnittlich schöne, wirksame Volksgesänge genannt werden, und sind ihre Texte meist Worte frei athmender und das Leben in seiner ganzen seelenvollen Kraft empfindender Brust, so sind die Töne, die ihnen gegeben wurden, nicht minder ein solcher lebenskräftiger Ausdruck. Ich weiß nicht, aber möchte nicht daran zweifeln, daß der Schweizer nur mit Lust und Liebe sie singen wird.

XII leichte Orgel-Präludien, zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste, zunächst für die Organisten des Cantons Bern. Op. 11. Nr. 2 der Orgelpräludien. Pr. 54 kr.

Früher schon einmal hatte ich Gelegenheit, von Hrn. Mendel als Orgelspieler und Orgel-Componisten in diesen Blättern insbesondere zu sprechen. Er ist, wenn nicht der würdigste, so doch einer der würdigsten Schüler des Altmeisters Rinck in Darmstadt, und in diesen Vorspielen dürfte sich seine vortreffliche Schule, deren Glück er von Jugend auf und Jahre lang genießen konnte, am wenigsten verleugnen.

Der höhere Schülerchor oder Lieder von verschiedenen Componisten zum Gebrauch in oberen Schulklassen und Singvereinen für Sopran, Alt, Tenor und Baß bearbeitet rc. Partitur. 6 Lieder enthaltend.

Ist ein, nur nach höherem künstlerischen Maaße gemessenes Seitenstück zu dem zuerst angeführten Werke.

„Zur Nacht“ und Minnelied. Lieder mit Begleitung des Pianoforte rc. Op. 13.

Die Wacht am Rhein von M. Sch. für den Männerchor componirt rc.

Gruß aus Bethli im Mai. Gedicht von Glutz, componirt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte rc.

Gewiß vier tief gefühlte und eben so gesangene Lieder!

Das in seiner Art werthvollste und schätzenswertheste Werk von Mendel ist ohne Zweifel:

Theoretisch-praktische Anleitung zum Schulgesange. 104 S. in 8.

Ein Hand- und Lehrbuch für den ersten Gesangs-Unterricht in Schulen, das sich dem bekannten und allerdings weit umfangreicheren Gesangslehrbuche von Hahn gewissermaßen als Vorbereiter oder Vorläufer anschließt. Die Erklärungen aller Gegenstände sind kurz, bestimmt und populär, und die Beispiele gut gewählt, so daß sich den Gesangslehrern namentlich in niederen Schulklassen kein zweckmäßigeres Handbuch empfehlen läßt.

Schilling.

Correspondenz.

Preßburg am 31. October 1841.

Der 19. October war für den Preßburger Kirchenmusikverein ein großer Trauermusikfesttag; es wurde nämlich für den unvergeßlichen Gönner des Vereins, Herrn Ignaz Ritter von Seyfried, in dankbarer Anerkennung seiner vielfältigen Verdienste um den Verein, das große Requiem in A= seiner Composition, von 130 ausübenden Vereinsmitgliedern im Sanct Martins-Dome, unter der Leitung seines geachteten Freundes, Prof. Joseph Kumlik, Vereins-Ehren-Capellmeisters, zu Gehör gebracht. — Das Seelenhochamt hielt der hochehrw. Abt, Domherr und Stadtpfarrer, derzeitiger Vereinsvorsteher,

unter der Inful mit zahlreicher Assistenz des Clerus; in der Mitte des Sanctuariums ward ein 10 Schuh hohes Castrum errichtet, reich mit passenden Insignien ausgestattet, und glänzend mit Wachs beleuchtet, an beiden Seiten des Castrums prangten auf majestätischen Säulen die sinnlichen Flammen des ewigen Lichtes; nach beendigtem Trauerамte ward ein solennes „Libera", ebenfalls von der Composition des Verblichenen, abgesungen. — Und so feierte der Preßburger Kirchenmusik-Verein das Andenken Seyfrieds; Herr Dr. Küffner ließ am 29. October in der Preßburger „Pannonia" eine Fantasie — jedoch über die wahre Begebenheit, welche sich am 18. August l. J., 8 Tage vor dem Tode Seyfrieds, in der Wohnung desselben in Wien, zwischen ihm und seinem Freunde Prof. Kumlik zugetragen hat — einrücken; ich sende sie Ihnen zum Abdrucke und beliebigem Gebrauche für die „Jahrbücher des deutschen Nationalvereins für Musik und ihre Wissenschaft" nebst einem Pakt Zettel von der Einladung zu Seyfrieds Requiem. Die Erzählung des Dr. Küffner ist überschrieben „der letzte Wunsch eines Tondichters" und lautet wie folgt:

„Wünsche und Hoffnungen in zahlreicher Reihenfolge erfüllen unser Herz, bis es ausgeschlagen hat. — Jeder findet in der Erfüllung desselben sein irdisches Glück! — Der Trieb aber, diese Wünsche zu erlangen, ist am mächtigsten bei dem Tode verfallenen Kranken. Ihre nur noch mit lockeren Fäden an den Leib gefesselte Seele ersinnt oft unerreichbare, man möchte sagen riesenhafte Wünsche, hegt unerfüllbare Hoffnungen. Und dennoch streben solche Menschen, sie mit aller Kraft zu erlangen; eine rastlose Unruhe, eine unnennbare Sehnsucht treibt sie zu jenen Handlungen an, von welchen ihre unerschütterliche Hoffnung sich gewissen Erfolg verspricht; sie geizen mit der Spanne Zeit, die sie noch zu leben haben, denn eine untrügliche Todesahnung leitet ihre Schritte, sie vergessen jahrelange Leiden des Siechbettes im Augenblicke der endlichen Erfüllung ihres langgenährten sehnlichsten Wunsches, oder schlummern hinüber mit der festen Hoffnung seiner sicher erfolgenden Gewährung.

Ein rührendes Beispiel der Art ereignete sich vor kurzer Zeit; ein achtungswerther Künstler *) theilte mir folgendes mit. — „Die mir unschätzbare Bekanntschaft des genialen Compositeurs Herrn Ignaz Ritter v. Seyfried machte ich im Jahre 1836, als er zur Direktion seiner zwei großen Messen, die am heil'gen Pfingstfeste vom Kirchenmusikvereine aufgeführt wurden, in Preßburg eingetroffen war. Bald durfte ich den liebenswürdigen großen Tondichter Freund nennen; lehrreiche Gespräche über Musik im Allgemeinen und scharfsinnige treffende Bemerkungen, insbesondere über van Beethovens große D-Messe, und die herrlichen unerreichten Oratorien von Haydn und Händel in Bezug ihrer Charakteristik und Ausführung, machten mir seinen Umgang höchst anziehend, unvergeßlich die Stunden unseres Zusammenlebens. Diese lehrten mich den gründlichen Musikkenner, den allseitigen Theoretiker und ächten Compositeur immer mehr schätzen und lieben. Seine vollkommene Zufriedenheit aber mit der Aufführung seiner beiden Meisterwerke, die, wie er sich äußerte, ganz in dem Sinne, wie er sie dachte und wünschte, aufgefaßt und ausgeführt wurden, erfreute im hohen Grade mich und alle mitwirkenden Vereinsglieder. — Wir unterhielten von nun an einen lebendigen freundschaftlichen Briefwechsel. Mehrere meiner Compositionen, welche ich dem hochverehrten Freunde zur Prüfung sandte, erhielten seinen schriftlichen Beifall, welche nachsichtsvolle Würdigung mir stets ein theures Andenken seiner Huld, ein Sporn eifrigen Strebens im Vorschreiten bleiben soll. So oft ich Wien besuchte, war mein erster und liebster Gang zu meinem musikalischen Freunde und Vorbilde. — Auch am 18. August l. J. betrat ich freudig seine Schwelle. Liebevoll gleich einem Vater empfing mich der würdige Musikheros. Wohl hatte ihn eine drei Jahre dauernde Krankheit körperlich sehr angegriffen, aber seines Geistes Schöpferkraft im Reiche der Töne, seine unversiegbare Phantasie blieb unangefochten in jugendlicher Fülle und Klarheit — denn sein Herz war stets voll Hoffnung, seine Seele stark in Glauben, in Geduld und frommer Ergebung in sein hartes bedauernswerthes Geschick.

Nach mehreren Gesprächen über Kunst, ihr sichtbares Streben nach klassischer Vervollkommnung und Veredlung, erzählte mir endlich der freundliche Mann, wie er auf seinem langen schmerzensvollen Siechenbette, in schlaflosen nächtlichen Stunden, ein großes Requiem in As, einer, solchen Werken vorzüglich zusagenden Tonart, geschrieben habe. Wie es nun sein sehnlichster einziger Wunsch wäre, es aufführen zu hören. „Ich muß Ihnen doch die Partitur zeigen" rief er, plötzlich sich erhebend, mit seelenvollen Blicken, und holte es eilig herbei das jüngste Werk seines schöpferischen Genius; ging nun dasselbe mit mir durch und machte mich aufmerksam auf jede schöne erhabene Stelle, und deren gab es so viele, innig sich anschmiegend an die hehren Textesworte, rein kindlich und wahrhaft fromm. Aus dem ganzen herrlichen Meisterwerke leuchtete überall hervor die hohe Begeisterung seiner edlen Seele. Da frug er plötzlich leise, fast schüchtern, oft unterbrochen, mit nach dem Boden gesenkten Blicken: „„Welches Requiem wird denn bei Euch in Preßburg für die Feier des Allerseelentages vorbereitet?"" Und als ich ihm versicherte, es sey bis nun noch keine Wahl getroffen, und mich freudig erbot, wenn er mir wie früher das Vertrauen schenken wolle, allen Fleiß zum Einstudiren seines Werkes gewiß nach Kräften anzuwenden, da rief er entzückt, die thränenfeuchten Augen gegen Himmel gewendet: „„Ja bei Euch, von Eurem Vereine möchte ich's wohl gerne hören, so besetzt und ausgeführt, wie vor Jahren meine beiden Messen."" Und mit großer Hast und Eilfertigkeit hatte er die Partitur mit den Auflagstimmen eingepackt und selbe mir wie ein liebender Vater sein Kind in die Arme gelegt. Mit vielen Versicherungen seiner Freundschaft und dem Versprechen, am Allerseelentage zur Direktion in Preßburg zu erscheinen, schieden wir nach einer langen, innigen Umarmung — und sie war die letzte, denn schon am 26. August war

*) Herr Kumlik, Ehrencapellmeister des Musikvereins und Professor der königl. Musikschule in Preßburg.

Seyfried hinüber gegangen in's Land der ewigen Harmonien und nun gilt von ihm was Kleist so schön gesungen:

„Werd ich einst vor Deinem Throne mit gekröntem Haupte stehen,
Dann will ich mit edlern Liedern Deine Majestät erhöhen!“

Am 19. October wurde dieser letzte Wunsch des Tondichters erfüllt und für ihn sein Requiem in der hiesigen Domkirche ausgeführt. Möge sein seliger Geist die Klänge vernommen haben, die dem Lebenden zu hören nicht vergönnt waren, wie sie dahinschwammen in Fülle und Pracht durch die gottgeweihten heiligen Hallen. Friede seiner Asche! Dr. K . . . . . r.

Im Monat März l. J. kam von dem Preßburger Kirchenmusik-Vereine der 2te Theil des großen Oratoriums „Paulus“ von Mendelssohn-Bartholdy zu Gehör, wobei Hr. Professor Kumlik die Baßsolo-Parthie meisterhaft vortrug; das Ganze leitete unser verdienstvoller tüchtiger Vereins-Capellmeister Carl von Frajmann, von dem wir eine von ihm componirte große Messe in D unter seiner Leitung im Sanct Martins-Dome durch die ausübenden Mitglieder des Vereins, am 19. September zum ersten, und am 17. October zum zweiten Male ausführen hörten; diese Messe ist großartig gebaut, voll der charakteristischen Glanzpunkte, mit einer kräftigen Fuge versehen, und verdient unstreitig den Namen „Festmesse“. Der Preßburger Kirchenmusikverein strebt immer mehr und mehr vorwärts in der Ausführung großer und klassischer Kirchentonwerke im Chore des St. Martins-Domes sowohl — allwo alle Sonn- und Feiertage Messen mit einer Besetzung von 100 bis 130 ausübenden Vereinsmitgliedern gegeben werden — als auch im großen Ständesaale allmonatlich in Akademien mit der Aufführung klassischer Ouverturen, Oratorien, Chören, Opern- und Concertstücken, mit einem 200 Individuen starken Orchester. — Das Verdienst, daß in Preßburg seit einem Decennium die Musik in klassischer Hinsicht so hoch emporgeschwungen ist, gebührt unstreitig den kenntnißreichen beiden Herren Vereins-Capellmeistern: Professor Joseph Kumlik und Carl von Frajmann. Georg Schreizer.

Frankfurt den 6. December 1841.

Die fünfzigjährige Gedächtnißfeier von Mozarts Todestag wurde gestern hier mit sinnigem Ernste von Gesangsfreunden, Künstlern und Gelehrten begangen. Schon am Vorabend hatte unsere Theaterdirektion die Aufmerksamkeit, zum Gedächtniß dieses Tages „Figaro's Hochzeit“ mit auf die Feier bezüglichem Prologe und Darstellung eines lebenden Tableaus zu arrangiren, was viel Beifall fand. Der Gesangverein Orpheus hatte, ebenfalls am Vorabend, eine Gesang-Soirée im Weidenbusch-Saale veranstaltet, in welcher vor transparentem Sonnenlichte die bekränzte Büste Mozarts, nach dem Vortrage eines schönen Prologs, enthüllt wurde. Auch diese Soirée war überaus stark besucht. Auf den Abend des 5. hatte die hiesige Liedertafel im großen Fayschen Saale ein gemeinsames Zusammenwirken aller hiesigen Sängervereine, so wie derjenigen der benachbarten Städte, an welche freundliche Einladungen ergingen, veranlaßt, an welche Versammlung zur Feier des Gedächtnißtages sich auch die literarische und Künstler-Gesellschaft Iris angeschlossen hatte. Die Sänger aus Hanau, Offenbach, Friedberg, aus unserer Vorstadt Sachsenhausen rc. stellten sich recht zahlreich ein. Es waren an 300 Sänger in feierlich-ernster Stimmung anwesend, und ihre Gesänge machten in dem großen Saale großen Eindruck. Die Chöre gingen vortrefflich. Es wurden auf die würdige Feier dieses Tages sich beziehende Toaste ausgebracht. Um die Todesstunde Mozarts wurde auch hier die bekränzte Büste desselben bei dem Gesang eines Liedes: den Manen Mozarts gewidmet, sichtbar, über welcher viele Fahnen und Standarten der einzelnen Sängervereine aufgepflanzt waren. — Der Cäcilien-Verein beging den Trauertag durch Aufführung von Mozarts Requiem, woran ungefähr 150 Sänger und entsprechende Anzahl von Instrumentisten Theil nahmen. Unser Liederkranz hat vor Kurzem ein in den herzlichsten Ausdrucken abgefaßtes Danksagungsschreiben an den Aachener Gesangverein erlassen, der in Brüssel die schöne Siegespalme bei der dortigen Preiskonkurrenz im mehrstimmigen Volks-Gesang davon trug. Er dankte darin dem Aachener Bruderverein dafür, daß er mit so glänzendem Erfolge den deutschen Gesang über die Grenze des Vaterlandes getragen habe, und lud zugleich denselben zu dem nächsten hiesigen Sängerfeste ein, das vielleicht schon im künftigen Sommer stattfinden dürfte. — In dem benachbarten hessischen Orte Sprendlingen starb heute der Decan und Pfarrer J. B. Spieß, der nicht blos als Theolog und Pädagog sich auszeichnete, sondern auch als durchbildeter Musikkenner bekannt war, und als solcher namentlich um die Ausbreitung eines guten Gesang-Unterrichts in Schulen und um die bessere, würdige Pflege der Musik in Kirchen sich große und wesentliche Verdienste erworben hat. — In Betracht daß Großes bei Zeiten angefangen werden muß, hat auf Antrag unsers Schnyder von Wartensee die Direktion der Mozartstiftung auch schon angefangen, einen Fond für eine Bibliothek zu gründen, welche dem Conservatorium, in welchem dermaleinst jene Stiftung hier bestehen wird, einverleibt werden soll. Der Schöpfer der Idee legte auch die erste Summe, aus mehreren Dukaten bestehend, in diesen Fond, und Concerte und Sammlungen werden ihn bald erweitern und vergrößern. Rs.

Feuilleton.

Lesefrüchte.

* In Nr. 225 der „Zeitung für die elegante Welt“ enthält eine sehr verständig geschriebene Pariser Correspondenz folgende Bemerkung über Meyerbeer's Verhältniß zu dem musikalischen Leben und den Zustand dieses selbst in Paris: „Die Musik traf ich, nach längerer Zeit zurückgekehrt, in demselben schwindsüchtigen Zustande an. Es fehlt ihr ihr moderner Gott, Meyerbeer. Meyerbeer ist der Messias der Opern hier, nur er kennt und erkennt darin den Zeitgeist. Seine Hugenotten und sein Teufel füllen immer noch, neben Rossini's Tell, das Haus; sonst zieht Nichts an. Es fehlt hier an Stimmen, und wenn auch Stimmen da wären, so ist es

mit der Oper wie mit dem Ministerium; Alles nach Gunst und durch Intrigue. Die Kunst hier ist entschieden im Verfall. Es fehlt an einem festen Willen, an einem Genie. Wollte sich Meyerbeer um die Administration kümmern, es wäre bald anders, aber ich glaube, der deutsche Künstler wird am Ende doch noch sein Zelt in seinem Vaterlande aufschlagen; ich glaube, auch er ist dieses Treibens müde; nur kann er seine mächtigen Flügel nicht so weit in Deutschland wie in Paris ausbreiten."

* Die *Gazette musicale* enthält ein Schreiben Liszt's, das er von Helgoland aus nach Paris sandte, und in welchem wir Folgendes lesen: „Ein Sturm schleuderte mich nach Curhaven. Sie haben auf genauen Landcharten vielleicht einen schwarzen Punkt bemerkt, welcher diesen Namen trägt; aber begreifen Sie wohl, was das heißen muß, sich dort von den Winden und dem Meere zwölf Stunden hindurch zurückgehalten zu sehen? Das ist um toll oder muthlos zu werden. Ich habe dort das Opfer der Iphigenia verstehen gelernt. Der Tag geht noch nicht hin, man besorgt seine rückständige Correspondenz, man denkt, um ihnen zu schreiben, an Leute, die seit 3 Jahren vergessen waren, man läßt seine Freunde glauben, daß man sich gebessert hat und nun ein Correspondent voll Eifer wird. Aber den Abend! Der Abend in Curhaven! Glücklicher Weise giebt es eine Vorsehung, welche die Unglücklichen niemals ganz verläßt. Wir erfuhren durch Zufall, daß eine Schauspielertruppe, hingeführt von dem schlechtesten Sterne, sich dort befinde und schlechte Geschäfte mache, gewiß nicht aus Mangel an Zuschauern. Alsbald hatten wir eine Subscription zu Stande gebracht. Alle Passagiere unterzeichneten sich; einige Einwohner, von dem bösen Beispiele verleitet, ließen sich ebenfalls zu dieser thörichten Abgabe willig finden. Man ordnet die Bretter, das Orchester nimmt Platz; man setzt den Musikern Wein vor; die Bratschen söhnen sich mit dem Leben aus; die große Trommel fühlt eine ungewohnte Energie in sich; man zündet die Lampen, wie unsere Cigarren an. Einige junge Damen, aus Neugierde herbeigelockt, von der Schicklichkeit, dieser Mutter aller Langenweile zurückgehalten, treten von Neuem herein und setzen sich endlich, als sie sich hinreichend sehen an Zahl, um einen verhältnißmäßigen Gegenpart zu bilden. Das Stück fängt an, es ist „der Vater der Debutantin". Vernet fehlt: allein die Acteurs sind zufrieden und lachen; das Publikum lacht, sie lachen zu sehen. Jeder blickt seinen Nachbar an und macht Miene als wollte er sagen: Ist es nicht sehr lustig, daß wir hier sind? — Das Vaudeville hat geendigt, Niemand geht weg. Wo soll man zu Curhaven hingehen um acht ein halb Uhr? Aber das Orchester kann Walzer von Strauß spielen. Köstliche Idee! Man will tanzen. Tanzen! Wie? in einem öffentlichen Theater, mit den Fremden, mit den Unbekannten? Warum nicht meine Damen? Ich bin ein Ungar, ich heiße Franz Liszt, ich spiele so ziemlich das Piano, ich bin nicht schlechter erzogen als ein Anderer; und ich bürge für meine Gefährten wie für mich, das heißt für Alles. — Auf diese Worte wußte man nichts zu antworten, das Orchester belebt sich außerdem, der Rhythmus steigert sich mehr und mehr; man macht sich dem hartnäckigsten Willen gehorsam; es bringt die ruhigste Vernunft außer Fassung. Bald, o großer Strauß! neigen sich alle niedliche Curhavnerinnen ihre blonden Köpfchen auf den Schultern der Schiffbrüchigen; ihre schlanken Taillen vertrauen sich diesen starken Armen an, noch eine Stunde, eine einzige Stunde blos, und alle unsere „Don Juan" haben ihre „Haiden's" gefunden! Warum legt sich der Sturm so schnell? warum hört der Nord wieder auf zu brausen."

Kleine Zeitung.

Wien den 7. December. Der gestrige Begräbnißtag unseres unsterblichen Tonmeisters Mozart ist an vielen Orten Deutschlands gefeiert worden. Wien, der Schauplatz seines Wirkens, ist natürlich nicht zurückgeblieben. Unsere Journale streiten sich um den Tag seiner Geburt und die Stelle seines Grabes, welche sich selbst nach den Aeußerungen der Wittwe Mozarts nicht mehr sicher ermitteln läßt. Unser Publikum, so wie Dichter, Künstler und Gelehrte, haben dieses Mozartfest würdig des Gefeierten und unserer musikalischen Weltstadt begangen. In dem imposanten ehrwürdigen Dome zu St. Stephan wurde ein feierliches Amt gehalten und dabei Mozarts unsterbliches Requiem ausgeführt. Die ungeheure Metropole umfaßte kaum den Andrang der Verehrer und der Andächtigen. Im mittleren Schiffe stand ein großartiger Katafalk aufgerichtet, im Glanze von vielen hundert Kerzen strahlend und von Schildern behängt, welche die Anfangsbuchstaben des unsterblichen Todten trugen. Ein Engel in betender begeisterter Stellung stand voran. Eine andere Feier war im Casino veranstaltet, wo eine Tafel von 140 Gedecken statt hatte, an der unsere ersten Künstler und Kunstfreunde Theil nahmen. Es wurden dabei Compositionen Mozarts gesungen; die Begleitung am Claviere machte Mozarts Sohn. Grillparzer improvisirte ein Gedichtchen, das sogleich von letzterem componirt und von den Sängern vorgetragen wurde. Holtey, Castelli schilderten in Gedichten, letzterer in Nieder-Oestreichischer Mundart, auf sehr pikante Art die Verhältnisse des Gefeierten zur damaligen, ihn so wenig würdigenden Zeit.

München am 8. December. Vor einer überaus zahlreichen Versammlung wurde gestern Abend im Saale des Odeons Mozarts C-dur-Symphonie und sein Requiem durch die Mitglieder der K. Hofcapelle ausgeführt. Beide Tonwerke, mit der höchsten Präcision gegeben, elektrisirten die Anwesenden zum Enthusiasmus, und nicht leicht dürfte eine Aufführung derselben anderwärts in ähnlicher Vollendung stattfinden. Unter den musikalischen Genüssen, die uns, wie den Musikfreunden Augsburgs, in der letzten Zeit bereitet waren, muß ich das Auftreten des 13 Jahre alten russischen Claviervirtuosen Rubinstein erwähnen, eines merkwürdigen Knaben, der in den schwierigsten, wie in den einfachen ernsten Tonstücken (z. B. einer Bachischen Fuge) Außerordentliches leistet, ohne im Uebrigen das Frische, Unbefangene seines Alters irgend zu verleugnen. Er erzählt, in seinem sechsten Jahre habe seine Mutter, als eine Krankheit ihn ans Bett gefesselt, ihn spielend die Noten gelehrt. Der gleiche musikalische Sinn einer Schwester und eines Bruders haben ihn in der Liebe zur Musik belebt und gefördert, während der Lehrer, der ihn jetzt begleitet, seinen Studien die verständige Richtung gegeben habe. Er ist auf der Reise nach Wien begriffen, von wo er sich später nach St. Petersburg wenden will. Bekanntlich bekam Mozart schon im vierten Jahre Clavierunterricht von seinem Vater, und machte im sechsten Jahre seine erste Kunstreise.
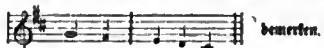
Weimar am 1. December. Auch hier hat Liszt, der Meister des Pianoforte, Hof und Stadt in Bewegung gesetzt. Nachdem er sich mehreremal am Hof hat hören lassen, gab er gestern ein Concert im Theater und zwar zum Besten des Frauenvereins. Dem Ungewöhnlichen widerfahr auch Ungewöhnliches: Liszt hat von Sr. K. H. dem Großherzog den Orden vom weißen Falken erhalten. Heute ist er nach Jena gereist, um dort Concert zu geben. Er wird von Leipzig, wo er im Concert der Clara Schumann (Wiek) spielen will, mit dem ihm befreundeten Fürsten Felix Lichnowsky nach Schlesien auf dessen Güter gehen, und dort in Ruhe einige Wochen verweilen. Dann geht er nach St. Petersburg. Er intendirt, ein größeres Tonwerk auszuarbeiten.

Miscellen.

Unter so vielen Absurditäten, welche immer und immer wieder von Mozart aus dessen Privat- und Künstlerleben erzählt und nacherzählt werden, ja in allerlei Formen in öffentlichen Blättern erscheinen, und Gott weiß, woher compilirt und combinirt sind, und in andern Brochüren nachgeschrieben werden, gehört wohl mit Recht auch jene Behauptung: „als habe der große Todte seine höchst meisterhafte Ouverture zu der Oper „Don Juan" erst in der Nacht vor der ersten Aufführung des klassischen Tonwerks zwischen Schlaf und Wachen geschrieben; weshalb die Orchesterstimmen kaum noch bis zum Abend der Vorstellung fertig geworden und noch halb naß gewesen seyen, und die Ouverture sonach ohne Probe hätte aufgeführt werden müssen."

Herr Ernst Ortlepp erzählt dies nun ganz treuherzig in seiner musikalischen Anthologie: „Großes Instrumental- und Vocal-Concert" betitelt, nach (Stuttgart bei Franz Heinrich Köhler 1841 erschienen, s. erstes Bändchen S. 25 u. f.)

Einige Jahre früher war diese Albernheit, welche als authentisch mitgetheilt wurde, auch in dem Stuttgarter Merkur u. a. a. O. zu lesen. In Herrn Ortlepps Anthologie wird sogar erzählt, Mozart habe sich nur durch den Genuß von Punsch einigermaßen noch erhalten können, sey aber doch zuweilen während der Arbeit eingenickt. Man schreibt diesem Umstande — heißt es dort — das Unzusammenhängende (?) zu, und will das Nicken vorzüglich in der Stelle:



bemerken.

Risum teneatis! — Welche Componisten (besonders unsere heutigen) dürften sich nicht Glück wünschen, wenn ihnen solche Gedanken, so trefflich durchgeführt, im Schlafe kämen. Herr Ritter Ignaz von Seyfried, K. K. Hofcapellmeister in Wien (welcher vor Kurzem, tief betrauert, starb), ein würdiger Schüler und vertrauter Freund Mozarts, widerlegt die besprochene Fabel „als recht schaale Anekdotenmacherei". Da dieselbe nun aber auch in Mozarts Biographie, verfaßt vom Staatsrath v. Nissen, dem Gatten von Mozarts Wittwe S. 606, 12—30 sogar als eine ganz zuverläßige Thatsache dem Publikum aufgetischt wird, so darf man sich eigentlich nicht wundern, wenn Herr Ortlepp, so wie viele vor ihm, von der Richtigkeit der Sache, die allerdings ihre pikante Seite hat, überzeugt zu seyn glaubte. Herr Ritter von Seyfried beruft sich aber in der musikalischen Zeitschrift „Cäcilia" Heft 70, S. 65 u. ff., 1836 auf seinen genauen und vertrauten Umgang mit Mozart und die innige Bekanntschaft mit seinen Werken, und bezieht sich auf Mozarts eigenhändig geschriebenes Tagebuch (dessen Besitzer Herr André in Offenbach a. M. ist), in welchem sich nun aber eine Tabelle aller Musikstücke der Oper „Don Juan" befindet, und an der gehörigen Stelle von ihm selbst bemerkt ist, daß die Ouverture schon 6 Tage vor der Aufführung fertig war. Dem ist doch Glauben zu schenken! — rs. —

(Mozarts Begräbnißort.) Wiener Zeitungen brachten in diesen Tagen eine Mittheilung des Ritters J. v. Luenm über Mozarts Begräbnißort und Todestag. Die Wittwe Mozarts, die jetzige Etatsräthin L. v. Nissen in Salzburg, wurde darüber befragt, und ertheilte unterm 14. October eine Antwort, deren wesentlicher Inhalt in Folgendem besteht. Sie könne dem ihr bekannt gemachten Wunsche nicht so ganz nachkommen, da sie vom Schmerze durchdrungen, krank geworden sey und auch des damals überaus strengen Winters wegen der theuren Hülle des geliebten Gatten nicht zu folgen vermocht habe. Als sie in der Folge mit mehreren Freunden nach dem St. Marxer-Kirchhof gegangen, um das Grab des unvergeßlichen Mannes zu besuchen, seien alle Bemühungen vergebens gewesen, dasselbe aufzufinden. „Der Todtengräber sagte zu mir, daß sein Vorfahr vor Kurzem gestorben wäre, er daher nicht wissen könne, wer vor ihm begraben worden. Ich und meine Umgebung suchten den ganzen Friedhof durch, aber ohne den geringsten Erfolg, es war nicht die mindeste Spur zu finden. Weil nach dem damaligen Gebrauche die Verstorbenen nur mit dem Todtenwagen abgeholt, zur Einsegnung in die Kirche geführt und dann ohne Weiteres zu Grabe gebracht wurden, so geschah es leider, daß Niemand von Mozarts Bekannten und Freunden die Leiche begleitete, so daß es unmöglich war, von irgend Jemand eine Auskunft über die Beerdigungsstelle zu erhalten. Sonst besteht in allen katholischen Ländern der Gebrauch, die Grabstätte mit einem Kreuze und darauf geschriebenen Namen des Abgeschiedenen bemerkbar zu machen, welches aber leider unterblieben war! In jedem Falle weiß ich gewiß, daß man meinen seligen Gatten auf dem Friedhofe zu St. Marx begraben hat." Demnach ist nach diesen Mittheilungen zu der Auffindung der Gebeine Mozarts die Hoffnung verschwunden. Noch enthielt die Zuschrift die Angaben des Ortes, Jahres und Tages des Ablebens Mozarts. Mozarts Sterbejahr bezeichnen die fünfte Auflage des Conversationslexikons und das von Dr. Hoffmann im Jahre 1825 in Grätz erschienene dramatische Gedicht fälschlich mit dem Jahre 1792. Wolfgang Amadeus Mozart, geboren in Salzburg am 27. Junius 1756, starb in der Nacht vom 4. auf den 5. December 1791 am hitzigen Frieselfieber in dem damals mit Nr. 970 bezeichneten einstöckigen Hause in der Stadt, das kleine Kaiserhaus genannt, welches häufig mit dem in dessen Nähe stehenden heut zu Tage mit Nr. 936 bezeichneten Hause, das goldene ABC genannt, verwechselt wird. Die im Jahre 1795 eingeführte neue Nummerirung gab dem Hause die Nr. 992, und die im Jahre 1810 abermals erfolgte neue Nummerirung die Nr. 934, die es noch heut zu Tage führt.

(Mozarts Todesfeier.) Am 5. December waren es fünfzig Jahre, daß Mozart gestorben. In vielen Städten Deutschlands ward dieser Tag durch Aufführung größerer Tonwerke des Meisters festlich begangen. Meist wurde in Concerten sein Requiem, im Theater „Don Juan" oder „Figaro's Hochzeit" gewählt. Beide Opern sind nun 55 Jahre auf der Bühne, und noch heute füllen sie das Haus bis in die obersten Gallerien, und frisch und mächtig ist der Eindruck, als käme zum erstenmal dieser Töne berauschende Gewalt über uns. Dies sah man selbst in der für Kunst sonst stillen Stadt Augsburg, deren Theater seit mehreren Jahren so traurig verödet war, und daß man in den letzten Tagen bei der „Zauberflöte" und „Don Juan" gedrängt voll von den ersten bis zu den letzten Bänken erblickte. Heute würde Mozart, und stürbe er auch nicht in der Kaiserstadt, sondern im letzten Oertchen des kleinsten deutschen Fürstenthums, nicht mehr wie ein Bettler ohne Begleitung hinausgetragen auf den Friedhof, heute würde man auf diesem nicht mehr vergebens die Stelle suchen, wo seine Gebeine ruhen. Mag auch das Bestreben, Monumente zu errichten, da und dort ins Uebermaaß ausschlagen, immerhin weist es darauf hin, daß es zum Bewußtseyn des Volkes gekommen, welch einen Schatz es in seinen hervorragenden Männern besitzt — ein großer Schritt auf der Bahn, die, während sie das Verdienst persönlicher That als das höchste erscheinen läßt, uns zu würdigerer Selbstachtung führen muß. — Wie Frankfurt a. M. diesen Tag feierte, erfahren wir aus oben mitgetheilter Correspondenz. — In München hatte die Capelle eine solch' solenne Aufführung des Requiem veranstaltet, wie sie, Briefen zu Folge, dort niemals noch statt gehabt haben soll. — In Stuttgart wurde im Theater „Don Juan" aufgeführt, und litt die ganze Vorstellung, welche wegen Krankheit Lindpaintners der Musikdirektor Molique dirigirte, auch an manchen sehr erheblichen Mängeln, ja war selbst jene Wärme auf Seiten des gesammten Kunstkörpers nicht dabei sichtbar, durch welche früher die Darstellungen dieser Oper so rühmlichst sich hier auszeichnete und die man heute, an diesem Tage, füglich in einem noch möglichst erhöheten Grade erwarten durfte, so war der Moment doch von wahrhaft großer, schöner, erhabener Wirkung, wo unerwartet schnell, auf einmal Leporello (Hr. Petzold) dem Don Juan das Champagner-Glas entreißt und mit begeistertem Wort und Spiel auf „Mozarts Andenken" es leert. Es war ein elektrischer Schlag, der das Publikum traf, und seinen jauchzenden Zuruf, den Ausdruck des Enthusiasmus zu beschreiben, der in diesem Augenblicke dasselbe ergriff und mit allen bis dahin ertragenen Schwächen wieder aussöhnte, ist unmöglich. — Was Wien erfahren wir aus oben mitgetheiltem Briefe. — Salzburg — — soll Bellini's „Norma" aufgeführt haben! — und was in Leipzig und andern nordischen Städten geschehen, muß und wird uns erst mitgetheilt werden.

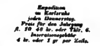
(Rubini in Madrid.) Der Sänger Rubini, der nicht von London nach Paris zurückkehrte, „um sich aus dem öffentlichen Kunstleben zurückzuziehen und seine noch übrigen Jahre oder Tage in Ruhe zuzubringen", befindet sich, nach einer mit Concerten und Soiréen vielbeschäftigten Durchwanderung von einem Theil von Deutschland, Italien und Frankreich, jetzt in Madrid und singt alle Abend fast als „der König der Tenore", im Königl. Theater, wo, wie überall, der goldenen oder papiernen Früchte seiner Kunst, d. h. des Honorars und Zeitungsruhms, ihm nicht genug werden können.

Redakteur: Hofrath Dr. Schilling in Stuttgart.

Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.



Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.



Dritter Jahrgang. **Nr. 52.** 30. December 1841.

Sarrette,

Begründer des Conservatoire royal de musique in Paris.

Die Revolution des Jahres 1793 gab in Frankreich und zunächst in Paris zu mancher Neuerung Anlaß, deren wohlthätige Folgen heut zu Tage eine unbestreitbare Anerkennung gefunden haben. Aus der chaotischen Unordnung jener Epoche, wo es um eine ganze Vergangenheit mit ihren Einrichtungen geschehen war, mußten nothwendigerweise die Dinge eine neue Gestalt gewinnen, eine solche, der das Kaiserthum vollends den Stempel eingeprägt, welcher bis auf unsere Zeit herauf mit unbedeutenden Veränderungen beibehalten worden ist. Die Revolution entstand aus gesellschaftlich nothwendigen im Streite mit einander stehenden Interessen. Es konnte nicht anders kommen, das Alte war vorüber, seine Stunde hatte geschlagen und die Zeit bringt denn doch alles zu Ende, Brauch und Mißbrauch. Auffallend ist aber dennoch, daß mitten in den Stürmen der Schreckenserscheinung, wo die Kunst so ziemlich in den Hintergrund der Scene gerückt schien, einer Idee derselben Raum gegeben werden konnte, und daß diese Idee im Wellenstrudel der Ereignisse und Gährungen dennoch nicht unterging. Das Conservatorium der Musik in Paris verdankt seine Entstehung der ersten französischen Revolution. Unter dem heißen Getriebe politischer Meinungen fand ein Mann von Kraft und Willen, von Ausdauer und Beharrlichkeit, Muße und Zeit genug, sich der Tonkunst anzunehmen, dieser damals so oberflächlich gekannten Freundin in den menschlichen Verhältnissen. **Bernard Sarrette** heißt der Mann, wenig gekannt und genannt bis jetzt, wenig gepriesen und doch preisenswerth, da er der Haltpunkt geworden, von welchem der eigentliche Entwickelungsgang der Musik in Frankreich anhebt. Denn was seine umsichtige Hand zur Zeit im Plan der neuen Pflanzschule entworfen, hat man mit wenig Abänderungen beibehalten. Der heutige Ruf der Anstalt kommt immer noch mit vollem Maaße auf ihren Begründer zurück. Wem es darum zu thun ist, mit den ergiebigen Leistungen des Conservatoriums bekannt zu werden, der vergleiche die Gegenwart mit der Zeit, wie es damals war, wir meinen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts, wenn ein Vergleich noch möglich. Geschieht demnach in diesem Berichte Erwähnung des Stifters des Conservatoriums, so haben wir nur ein Bedürfniß gestillt, dasjenige der Bewunderung und der Dankbarkeit. Man trägt oft spät erst gegen edle Menschen eine alte Schuld ab; es ist immerhin noch besser, der Nachlässigkeit angeklagt zu werden, als den Vorwurf des Undanks zu erleiden, jene wäre ein Vergehen, dieser ein Laster.

Sarrette wurde im Jahre 1765 zu Bordeaux geboren. Zur Zeit der Revolution bekleidete er den Grad eines Capitaine d'état major. Seine Gemahlin, aus der eine Herzogin von Danzig werden sollte, war Regimentswäschersfrau.

Zu jener Auflösung der geselligen Verhältnisse sammelte Sarrette im Vorgefühl seines musikalischen Apostolats fünf und vierzig Musiker der französischen Garde um sich. Anfangs bediente man sich dieser Musik bei Leichenfeierlichkeiten; in der Folge wurde dem Chef derselben, rücksichtlich erwiesener Dienste, gestattet, ihre Zahl um die Hälfte zu vermehren, so daß dieselbe jetzt bis zu 78 reichte. Um die Bezahlung sah es natürlich, in der allgemeinen Aufopferung um die gute Sache, kümmerlich aus. Fast machte man sich im Gefühle der Pflichterfüllung bezahlt, später jedoch ging der eifrige Sarrette so weit, weil man von Gefühlen eben so wenig lebt, als von blos wörtlicher Dankbarkeit, und bezahlte, während sechs Monaten, aus eigener Habschaft, die 78 Musikanten, an deren Spitze er stand.

Zu Ende des Jahres 1792 jedoch stiftete die Municipalität in Paris eine unentgeldliche Schule unter dem Namen Institut de musique. Sarrette erhielt die Aufsicht derselben und berief eine Menge Künstler in ihren Schooß, welche im Begriff waren, sich in Folge der politischen Unruhen zu zerstreuen. Dreißig Professoren erhielten so fürder Lehrlinge und versahen die Militärmusiken der damals existirenden 14 Regimenter.

Mitten in seinem Eifer wurde Sarrette, auf Anklage eines Untergeordneten, ins Gefängniß gebracht. Der Umstand ist erwähnungswerth, weil um ein Kleines Sarrette daran war, des Landes verwiesen zu werden. Es hatte nämlich ein Lehrling der Schule auf seinem Horne die damals proscribirte Arie: „O Richard, o mon roi!" gespielt; Ursache genug, um Verdacht gegen die politische Meinung des Vorstehers der Anstalt zu schöpfen.

Unterdessen kam die Feier des Festes de l'être suprême. Der Diktator verlangte die Anwesenheit des Directeur de l'Institut de musique und Sarrette erhielt Erlaubniß, Sainte Pelagie unter der Begleitung eines Gefreiten zu verlassen, und so erhielt er den 15. Prairial 1793 eine Sendung mit Unterschrift der fürchterlich gewordenen Namen Barrere, Carnot und Robert Lindet. Der Schrift war eine Hymne von A. Chenier beigefügt, die Gossec unverzüglich in Musik setzen sollte. Robespierre, dem jedoch die Dichtung eines Girondisten verhaßt war, ließ das Gedicht verändern und so kam es dann in Musik. In gleicher Zeit erhielt Sarrette die Erlaubniß, die Pariser Bürger in jedem der Hauptorte an 48 Sektionen zusammen zu berufen. Die Hymne mußte answendig gelernt werden. Die Mitglieder des Instituts zertheilten sich demnach, jeder an den ihm angewiesenen Posten. Gossec bekam die Hallen, Lesueur die Boulevards, Mehul den Hof des Instituts. Die Chorführer stellten sich unter der versammelten Menge auf Stühle und Ecksteine, um wenigstens von Allen gesehen zu werden, und sangen unter der Begleitung einer verstimmten Geige das Vaterlandslied. Die Melodie war bald erlernt; es gab eine allgemeine Begeisterung — was thun nicht Patriotismus und Wein — den Abend wurde Gossec, unter dem Gesang seiner Musik, wie ein Triumphator durch die Stadt getragen. Den 20. Prairial vernahm man unisono die Hymne an das être suprême durch 50,000 Stimmen in den Straßen von Paris. Sarrette brauchte jetzt keine Bewachung mehr.

Im Jahre III erhielt das Institut de musique den Namen Conservatoire, und verband in der Folge mit den alten Leistungen die Lehre des Gesangs. Vor der Revolution war das Studium der Vokalmusik beinahe ausschließlich in den Händen des Clerus gewesen, und man lehrte in den sogenannten maitrises der Kirchen. Wie es aber um die Theatersänger beschaffen war, die aus diesen Schulen hervorgingen, davon ist sich leicht ein Begriff zu machen. Mit der italienischen Manier gieng es jedoch damals schon besser. Sarrette berief dann noch als Lehrmeister ins Conservatorium Mengozzi, Garat und Crescentini; soweit wurde im Conservatorium die italienische Methode heimisch. In gleicher Zeit überkam anderen Künstlern die Leitung der Orchestermusiker. Unter die Professoren jener Epoche gehörten L. Adam, Boieldien, Reicha, Pradher, Séjan, Baillot, Kreutzer, Rode, Gauvinies, Romberg, Duport, Lefèbore &c. Diese Künstler waren nach der Reihe Inspektoren der Anstalt und bezogen als Besoldung jährlich 5000 Franken. Sarrette überblieb die Verwaltung. In der Folge verband Napoleon mit dem Conservatoire de musique eine Deklamationsschule, worin die künftigen Schauspieler des Théatre français gebildet werden sollten. Unter die Professoren dieser Kunstdisciplin gehören die Herren Baptiste der ältere, Dazincourt, Dugazon (Talma's und Lafon's Lehrer), Fleury, Grandménil, Lafon, Michelot, Monvel, Saint Prix und Talma.

Unter den aus dem Conservatoire hervorgegangenen Schülern dürfen wir folgende Namen nicht vergessen, wovon einige berühmt geworden: Hérold, Halévy, Schneitzoeffer, Fétis, Dauffoigne, Dourlen, Batton, Castil-Blaze, Panseron, Benoit, Ponchard, Levassenr, Nourrit (der Vater), Dérivis (der Vater), Roland; die Damen Branchu, Duret, Fräul. Cinti Montalont (Mad. Damereau), die Hrn. Kalkbrenner, Herz, Habeneck, Aug. Kreutzer, Vidal, Fontaine, Urhan, Mazas, Norblin, Tulon, Quillon, Vogt, Dauprat, Barizel u. s. w.

Die Deklamationsschule lieferte die Namen:

Perlet, Samson, Mensaud, Cartigny und Maugnin.

Nachdem die Anstalt nun einmal im Gange war, wurden unter Sarrette's Leitung zu jedem Theile des Unterrichts Lehrmethoden veröffentlicht. Unter diesen Schriften, die sämmtlich in gegenseitiger Verbindung zu einander standen, verdient hier besonders Catel's Traité d'Harmonie Erwähnung, welches am ersten, vor 40 Jahren, die Finsterniß aufhellte, welche damals noch in Frankreich die Harmoniewissenschaft umhüllte.

Nach der Eroberung Italiens sandte Sarrette Rudolph Kreutzer nach der Halbinsel, mit dem Auftrage, sich der hauptsächlichsten musikalischen Archive zu bemächtigen, und so erhielt Paris eine Bibliothek, in welcher man 26000 Bände zählte.

Die Concerte des Conservatoriums, welchen man heute und mit Recht so viel Bewunderung zollt, wurden schon von Sarrette in der Absicht eingerichtet, die Gegenwart mit ältern Meisterwerken der deutschen und italienischen Schule bekannt zu machen.

Als man im Jahre 1814 zum erstenmale die Nationalgarde organisirte, bildete Sarrette eine Regimentsmusik, an der, obgleich sie unter aller Mittelmäßigkeit, Napoleon so großes Wohlgefallen fand, daß er Sarrette mit dem Ehrenkreuz beschenkte. Wärs auch nicht bei dieser Veranlassung, so hatte Sarrette sicherlich schon früher diese Auszeichnung verdient.

Ein Jahr später wurde das Conservatorium geschlossen. Sarrette zog sich zurück und erhielt zum Nachfolger Cherubini, der noch heute mit diesem Amte bekleidet ist.

Unter den wirklichen Professoren, zu denen die vier älteren Berton, Baillot, L'Adam und Michelot gerechnet werden müssen, nennen wir folgende:

Halevy, Dourlen, Ponchard, Levasseur, Panseron, Schneitzhoeffer, Kühn, Benoit, Zimmermann, Habeneck, Norblin, Baslin, Tulou, Vogt, Dauprut, Barizel, Chast, Meifred und Samson

Sarrette, dieser um die Musikkunst in Frankreich so hochverdiente Mann, lebt heute noch, zurückgezogen im Kreise seiner Familie. Anspruchslos erzählt er manchmal von alten Erinnerungen, und scheint in dem Bewußtseyn belohnt, Gutes gethan zu haben aus Bedürfniß allein, nicht aber um der Anpreisung willen, noch des Ruhmes.

Paris im December 1841.

Dr. Kastner.

Bericht

des chinesisch-neuromantischen Oberinspektors Schuh-Wah-Kah-Man an den kaiserlichen Gouverneur Jo-Il-Reb-Ji über die Beaufsichtigung der Composition und musikalischen Presse im himmlischen, d. h. neuromantischen Reiche.

(Mitgetheilt von dem wegen Untreue entlassenen Geheimschreiber Trh-Ruh.)

Glorreicher Erzmandarin! erhabener Generalgeistinspektor! Seelenauge der musikalischen Composition und Presse, der Du geziert bist mit dem Glanze des Pfauenschweifs und bewaffnet mit dem Schwamm der Vergessenheit, ähnlich den geheimnißvollen Göttern der Unterwelt! Inbegriff der Geheimnisse der Kunst! Fächer der Lieblichkeit! Löwe der Feder und Leuchte alles künstlerischen Rechts!

Du hast mir in Deiner Huld und Gnade befohlen, zur Stärkung des öffentlichen Geistes die Beaufsichtigung dee musikalischen Composition, Virtuosität und Presse in den verschiedenen Provinzen des himmlischen, d. h. unsers neuromantischen Reichs mit Sorgfalt zu inspiciren, und darauf zu sehen, daß die Befehle der Göttlichen, deren Namen wir nicht auszusprechen vermögen, überall strenge gehandhabt werden. Bin ich, der Geringste aller Sterblichen, gleich auch unwerth eines so großen Vertrauens, so habe ich mich dennoch gerüstet mit dem Panzer des Gehorsams, und auf dem Rosse meines Eifers bin ich einhergerannt, Die vorerst zu berichten, wie es damit bestellt ist in der Provinz Teuto-Schwa, die da liegt am Saume des eisigen Nordens, veewandten Sees und Deiner Herrlichkeit seeligen Reichssitzes.

Du weißt, edler Herr des Geistes und dee Gedanken! besser als Dein Knecht, daß Bücher-, Werk- und Werkchen-Schreiber diese Peovinz unlängst noch sich herausgenommen hatten, eigene Gedanken, Formen und Meinungen zu haben. Das hätte nun auch weiter Nichts auf sich gehabt, da die Anmaßung dieser Leute von jeher so weit ging, ihre beschränkten Ansichlen und Kräfte dem hohen Genius der heiligen Mandarine an die Seile setzen zu wollen; aber auch nicht blos für sich behalten wollten dieselben neuerdings noch diese Gedanken, sondern auf ihre alberne veraltete Weise der Presse und dem Volke selbst übergeben; und darum ist denn in diesem Reiche von uns, Deiner heiligen Mandarine, weislich verordnet worden, daß eine Einrichtung bestehe, wornach Niemand mehr Geist haben darf, als wir ihm erlauben, und nicht mehr Einsicht, als für seine Rangstufe schicklich, also gar keine, dieweil solche Rangstufe weit tief unter denen steht, die Solches verordnen. Du wirst uns loben — was wir demüthigiichst erflehen — ob solcher göttlichen Ordnung, weil offenbar ja unsere Gesellschaft nicht mehr bestehen könnte, wenn herauskäme, daß etwa so ein Schreiber oder Componirer ein Mann von wenn auch blos gesundem Menschenverstand, und ein Mandarin (mein Herz zerknirscht bei dem Gedanken, aber ich muß der Vollständigkeit halber Deiner Herrlichkeit die Idee wiederzugeben wagen, welche diese verruchte Rotte wohl hegt) — ein Dummkopf seyn könnte. Alles, was die entfernte Idee einer solchen unwahrscheinlichen Möglichkeit auch nur nach dem tausendsten Schlusse bei dem hundertsten Mann des Publikums, wenn auch nicht erregen, so doch nur anhauchen könnte, muß entschieden zurückgewiesen und unterdrückt werden. Ein jeder Componist, Schreiber oder Virtuos muß und soll schreiben, spielen und singen, was wir, die Mandarine, wollen, nicht mehr und nicht weniger, noch unmöglicher etwas Anderes, sonst — — —! Herr! Du willst nicht, daß ich Deinen erhabenen Willen hier ausspreche und die herkömmliche Ordnung berühre, wornach wir so einem Sterblichen dann die Schwere des Unmuths unsers erhabenen unsterblichen Genius fühlen zu lassen haben.

Allerdings und mit Recht hast Du, erhabener Generalgeistinspektor! mit Mißmuth bemerkt, daß die für diesen Zweck anhern bestellt gewesenen Wächter der Provinz Teuto-Schwa von diesen heiligen und heilsamen Principien noch nicht genüglich durchdrungen ünd begeistert worden sind. Diese alten Wächter des Geistes und ihre Genossen gehören, so weit sie noch am Leben, noch zu der Schule, welche sich streng an die Vorschriften hielt, die von dem erhabenen Mandarinenrathe jenes himmlischen Reichs gegeben wurden, welches bestand, ehe die donneende und krachende Posaune Deines gewaltigen und erhabenen Reichssitzes für gut fand, weil zu weit und mühselig war, von dort immer die Befehle und Gesetze zu holen, ein neues solches Reich hier auf Erden gleich zu gründen, und da wir uns Gesandte und inspirirte Abkömmlinge von jenem wahrhaften ewigen himmlischen Reiche nennen, denen die Offenbarung geworden, in dem neuromantischen wiederhallen zu lassen, was dort sich ergeben, so scheint es kaum rathsam fast, mit eneegischerer Strenge gegen diese alten Heiligen zu verfahren, als die Klugheit des neuen Throns gegen den ältern gebietet; doch hoffe ich nicht ohne Grund und Vertrauen, daß nachgerade auch der heilige Glaube dieser unsrer eigenen Antecessoren bald dahinschwinden und sie begreifen lernen werden, wie selbst ein alter Beamter Gedanken aufgeben und annehmen muß, um dem neuen, der einmal sitzt auf seinem Stuhle und Recht spricht für Alle, wohlgefällig zu erscheinen. Denn eben weil der Buchstabe und Ton tödtet und der Geist belebt, muß man mit Geist den Buchstaben und Ton tödten, damit der Buchstabe und Ton den getödteten Geist nicht belebe, wie unser eigner geheiligter Missionär Mar-Kslaw sagt in seiner Geheimlehre von der Verwandlung der alten Musiklehre in die neue. Es liegt ein tiefer Sinn in diesen sinnlosen Worten, und wer das Wortspiel nicht versteht, der ist auch nicht würdig, berufen zu werden, mit Worten und Tönen zu spielen.

So habe ich, Licht unsrer Zeit! Schlagschatten des Thrones! edler Eezmandarin! getreulich geforscht und untersucht, ob in dieser Provinz Teuto-Schwa nunmehr ein besserer Zustand eingetreten, und die vermessenen Componirer, Schreiber und Virtuosen genügend gedemüthigt sind und ihre Finger verstrickt in dem Saume von dem Schleppkleide Deines hohen, erhabenen Willens. Höher

aber noch schlägt vor Freude mein Herz und tiefer schwimmt mein Geist in dem freilich etwas gelb gefärbten Merre des Entzückens über das, was ich Dir jetzt noch zu verkünden habe.

Seit fast einem Jahrzehend schon hatten wir in dieser Provinz einen neuen Rath, der — ich muß es bekennen, obschon ich an seiner Spitze zu stehen die Ehre habe — das Ideal eines musikalischen Geisteswächters ist, die wahrhafte und unteuschbare Probe aller kritischen Mundarinen. Schon seit dieser neue Ruth ernannt war, konnte die Beaufsichtigung des musikalischen Lebens in Teuto-Schwa als Muster dienen für das ganze himmlische Reich. Doch, glaubten wir gut und tüchtig versehen zu seyn, so lange dies wichtige Amt von genanntem Rathe allein versehen ward hinter den Kohlgärten des von uns sogenannten ersten musikalischen Musensitzes, so scheint es doch — und verzeihe, hoher Gönner und Herr! wenn dies mich gleichwohl mit innigem Kummer erfüllt, weil ich fürchte, dann in Deiner und Deines Reiches Gunst zu sinken — wird die Amtsführung dieses Rathes gegen den, welcher mit Nächstem unter Vorsitz unsers Missionärs Mar-Kölaw neben uns seine Regierung aufzuschlagen beabsichtigt, Nichts seyn, als was das Füßchen Deiner holdseligen und Deinen tönenden Genius belebenden Gemahlin gegen den Fuß eines Elephanten. Du kennst, hoher Herr! die Stimme und Tritte dieses unsers Missionärs noch von seinem Wandel unter den Linden her. Wo er erscheint und seine Hand hinlegt, muß natürlich alles Licht des Ruhms erlöschen, und wie ein Held wird er jede mißliebige Spur von Gedanken vertilgen. Die Natur erzeugt viele farbige Blätter, aber diese Perle der Mandarinen-Mission, fürchte ich, wird, selbst in den Rath und zum Vorsitz erhoben, alle Blätter in die Farbe der Unschuld kleiden, d. h. sie weiß machen oder Nichts an ihnen lassen, denn sein unschuldiges Gemüth haßt Alles, was nicht weiß, d. h. kein Nichts ist, und umfängt daher nur dieses mit Wohlwollen und eigenthümlicher Zuneigung. Er ist ein Chinese durch und durch, und sein herrlicher Zopf allein schon ist der Schrecken aller Componisten, Schreiber und Virtuosen. Ich habe ihn schon veranlassen wollen, Missionär zu bleiben oder mit Urlaub auf Reisen zu gehen, um in andern Provinzen unsers himmlischen Reichs Gastrollen in seiner Kunst zu geben, denn einen größeren Virtuosen im Verwandeln, Vermischen und Vernichten alter und neuer Lehren habe ich in meiner ganzen langen, nun siebenjährigen Praxis noch nicht gefunden; allein er behauptet selbst, daß der Zustand der seiner Obhut hier insbesondere anvertrauten Presse im buchstäblichsten Sinne Nichts zu wünschen übrig lasse, und daß er daher unmöglich anders könne, denn dies wohlgepflegte Kind ganz in seine Arme zu schließen. Es mag dies wahr seyn, da wir selbst alle Welt so ziemlich dahin gebracht haben, sich weit entfernt von allem Wünschen zu halten und vielmehr dieselbe schon anfängt, im Verwünschen dessen sich zu üben, was uns zur absonderlichen Befriedigung gereicht; indessen vermag ich dennoch nicht einzusehen, wozu außer dem ersten noch ein zweiter solcher Beaufsichtigungsrath in dieser Provinz unsers himmlischen Reichs von Nöthen, und ich unterfange mich daher, hoher, edler Herr! und gestrengster Geistesinspektor! Dir die Bitte zu Füßen zu legen, dazu mit beitragen zu wollen, diese Perle in ihrer alten Missions-Fassung zu erhalten, in welchem Falle unser Rath Alles aufbieten wird, ihren Glanz zu erhöhen, während im andern wir nicht anders könnten, als selbst diesen Pflegbefohlensten als einen Abtrünnigen zu verdächtigen und in seiner ganzen Naktheit ihn darzustellen, wobei allerdings wieder so viel als Nichts zum Vorschein kommen dürfte. Vielleicht erwirkt Dein hoher Einfluß, glorreichster Erzmandarin! daß ihm — was zudem noch zur Nacheiferung für Andere dienen würde — ein Ehrenschwerdt von Deinem Reichessitz aus bewilligt wird, als Anerkennung der Dienste, welche er in seiner bisherigen Sphäre unserm Senate geleistet hat, und als Aufmunterung, ferner auch darin wie seither thätig zu seyn. In solchem Sinne empfehle ich ihn dringlichst zur Beförderung in die zweite Rangstufe mit dem rothen Knopf, wie zur Dekorirung mit dem Orden des großen Balken, nebst Belassung seines Zeichens vom goldenen Sparren, womit früher schon Deine Herrlichkeit sein Haupt so gnädiglichst zierte.

Ich küsse den Saum Deines Kleides, indem ich mich sieben Mal zur Erde werfe und den Staub mit meiner Stirn berühre. Mögen die Götter Dich beglücken in Geist, Herz und Magen, und unser neuromantisches himmlisches Reich bewahren vor jeder Revolution, die, unsere Mutter, uns gleichwohl anwidert wie dem Fische die trockene Erde! — Ich bleibe

Dein unterwürfigster Sklave

Schuh-Wah-Kah-Man,
Mandarin der 12. Rangstufe.

Kritik.

Amsterdam bei Theune u. Cpe.: VI Orgelstukken, gecomponeerd door J. G. Bastiaans. Uitgegeven door de Maatschappy „tot Bevordering der Toonkunst." 1841. Pr. 8 fl.

Der im Titel genannte Verein gestaltet sich immer segensreicher, und in Wahrheit sollten die Niederlande einmal wieder eine bedeutsamere Stellung in der musikalischen Culturgeschichte einnehmen (woran kaum zu zweifeln), so haben wir deren Anfang auch nur vom Beginn jenes Vereins an zu datiren. Früher schien es blos das Concert oder die Cammermusik seyn zu sollen, welcher dieser Verein seine Thätigkeit zuwendete. Vielleicht daß es blos geschah, um dadurch vorerst den Sinn für Musik in dem größern Publikum zu wecken. Dahin gehörten meist auch die Compositionen, welche er durch Preise veranlaßte und dann auf seine Kosten veröffentlichte. Wie wir indessen aus vorliegendem Werke ersehen, dehnt sich jetzt sein Streben auch auf die Kirchenmusik aus, und wie lange wird es dauern — greift sein Einfluß auch in die dramatische Musik ein, und dann fällt die Pflege der gesammten musikalischen Cultur in den Niederlanden ihm

anheim, ist dann aber auch wohl in den besten Händen, da alsdann dem allgemeinen Zusammenfluß der musikalischen Kräfte in den Niederlanden auch eine allseitige Ableitung wieder zu Theil wird, und nun jedes Talent die ihm vorgezeichnete Richtung einschlagen und verfolgen kann. Der deutsche Organist von Kraft und Talent dürfte an diesen sechs Orgelstücken nicht unwahrscheinlich Manches auszusetzen haben, und die erste unter diesen oder solchen Ausstellungen dürfte der Vorwurf eines geringen orgelmäßigen Baues seyn, da augenscheinlich die Compositionen vor dem Claviere gemacht worden sind, wo nur zu leicht der Spieler die Möglichkeit eines leicht zu bindenden Spiels aus den Augen läßt, die denn auch hier in den häufig vorkommenden vollen Akkord-Fortschreitungen fehlt. Nichtsdestoweniger tragen die Stücke Zeichen gründlicher Studien und edelsten Strebens an sich, und in sofern wird auch die deutsche Orgel-Meisterschaft, welche wahrlich bisher wenig Aufforderung fand, nach den Niederlanden ein aufmerksames Auge zu richten, sie mit Freude und Anerkennung begrüßen. Im Allgemeinen sind die aufs eleganteste gedruckten sechs Stücke für ein größeres Orgelwerk berechnet, was sich auch aus den an den Hauptstellen angegebenen Registrirungen ergiebt. Das erste ist ein großes Präludium mit Fuge, und nennt der Componist selbst das Vorspiel „groß", so möchte die Kritik fast versucht werden, es „zu groß" und zu lang ausgesponnen zu nennen, nämlich im Verhältniß zum Hauptsatze. Es ist mehr als ein bloßes Präludium, es ist ein Satz für sich, der sich der Idee der bloßen Einleitung überhebt. Auch der Bau des Orgelpunkts, dem wir sofort im Anfange und nachgehends wiederholt begegnen, wollte unser musikalisches Gefühl nicht sehr angenehm berühren, so wie hier der schon erwähnte Mangel ächt orgelmäßigen Satzes am fühlbarsten hervortritt. Nach einer drei Seiten langen Durchführung einiger Motive in A-dur mit verschiedenen Imitationen in Manual und Pedal tritt ein dreistimmiger canonischer Satz in E-dur ein, worin dem Pedal zugemuthet wird, was wenige Orgelspieler vielleicht zu leisten im Stande sind, und nachdem auf der sechsten oder vielmehr 11. Seite auch dieser Satz noch einmal zu einer Nachahmung des ersten in D-dur zurückkehrt, tritt pag. 14 erst die eigentliche vierstimmige Fuge (Quinte) in A ein, deren Thema übrigens in so fern wenigstens nicht glücklich erfunden zu seyn scheint, als die Antwort gleich beim zweiten Schritte sich eine kleine Abweichung erlauben muß, die im Uebrigen indeß tüchtig gearbeitet ist. Das zweite Stück ist ein Andante über eine „neue Choralmelodie" (F-dur), dem zunächst der Choral selbst in einem vierstimmigen Satze vorausgeht, wobei auf dem ersten Manuale der Cantus firmus, auf dem zweiten die Mittelstimmen, und im Pedale die Grundstimme gespielt werden. Uns erscheint dieser Satz als der glücklichste und auch orgelwürdigste von allen. Das dritte Stück ist eine fünfstimmige Fughette, wobei die vier Unterstimmen sofort in der Engführung auf einander folgen, und die fünfte endlich augmentirt eintritt, da das Thema nämlich der Melodie des Chorals „Herzliebster Jesu was hast du verbrochen" entnommen wurde. Das vierte Stück — in gewisser Beziehung das kunstreichste — ist ein Präludium Fis-moll, das sofort einen Canon in der Secunde entwickelt und eben so auch ziemlich kunstgerecht durchführt, und wie gewöhnlich nach einem kurzen Orgelpunkte Dur schließt. Das fünfte Stück ist ein figurirter Satz über den Choral „Jesus meine Freude", der ebenfalls mit Anlehnung an die Choralmelodie kanonisch anfängt, bis die Oberstimme mit dem Cantus firmus eintritt, doch später auch solchen dem Basse überläßt, der fortan aber auf dem ersten Manuale gespielt werden muß. Am Schlusse folgt der Choral selbst im reinen vierstimmigen Satze. Das sechste Stück ist eine Doppelfuge in G-moll, in welcher der Componist die ganze Masse seiner guten contrapunktischen Kenntnisse und Fertigkeiten niedergelegt hat. Schon der Uebung wegen scheinen uns die Stücke der allgemeinsten Verbreitung würdig, und schade daß der hohe Preis des allerdings glänzend ausgestatteten Werks nicht unwahrscheinlich derselben hinderlich in den Weg treten wird.

Kr.

Dresden und Leipzig bei Arnold: Zehn *Adagio* im freien Styl für die Orgel, componirt und dem K. S. Hofcapellmeister Herrn C. G. Reißiger ꝛc. zugeeignet von C. G. Höpner, Organist an der Kreuzkirche zu Dresden. Op. 11. Pr. 1 Rthlr. oder 1 fl. 45 kr.

Mit wahrhaftem Vergnügen und innerster musikalischer Erbauung haben wir diese schön und zart gehaltenen, melodiereichen Stücke gelesen und gespielt, die außer ihrer trefflichen Geeignetheit zu Choralvorspielen und dem großen Nutzen, den ihre Uebung an sich schon gewähren muß, auch noch manch anderes künstlerisches Interesse gewähren, das sie allen Orgelspielern in die Hand wünschen läßt. Doch unterlassen wir, dasselbe in einer speciellen Beleuchtung deutlicher hervorzuheben, und geben statt dessen lieber die ganze Vorrede hier, womit der Componist sein wohlgelungenes, dankenswerthes Werk eingeleitet hat, um so mehr als darin Gegenstände zugleich berührt worden sind, welche um der Kunst willen nicht oft genug zur Sprache und in Erinnerung gebracht werden können, und um so mehr, als darin denn Alles auch enthalten ist, was wir allenfalls noch zur noch nähern Charakteristik der Stücke anzuführen hätten. Sie lautet wie folgt:

„Obwohl die Orgel unter allen musikalischen Instrumenten in Berücksichtigung ihrer Größe, ihres Umfanges und wegen der Mannigfaltigkeit der verschiedenen Stimmen, sowie auch rücksichtlich des beim mehrstimmigen Spiele zu bewirkenden forte und piano und wegen des herzustellenden fortklingenden Tones das vollkommenste musikalische Instrument ist, und aus diesem Grunde die Königin der musikalischen Instrumente genannt zu werden pflegt, so wird sie dennoch in Rücksicht der Biegsamkeit ihres Tones von beinahe jedem andern musikalischen Instrumente übertroffen.

Der Orgelton an und für sich ist starr und alle Hülfsmittel, ihn biegsam zu machen, wohin namentlich die Crescendo-Züge gehören, haben sich bis jetzt als noch sehr unzureichend erwiesen.

Wenn nun aber die Orgel einen so hohen Rang unter den musikalischen Instrumenten behauptet, so dürfte es sehr angemessen seyn, darnach zu streben, die bemerkte schwache Seite der Orgel zu heben, so daß die Starrheit des Orgeltons dem Gehör des Menschen weniger fühlbar wird. Daß letzteres auch in einem hohen Grade erreicht werden kann, davon bin ich fest überzeugt und das Mittel, wodurch der gewünschte Zweck erreicht werden kann, ist einzig und allein darin zu suchen und zu finden, daß der Orgelspieler mit seinem Instrumente genau bekannt sey, solches beherrsche und namentlich gewandt und geschickt die einzelnen Stimmen der Orgel zu gebrauchen versteht. Es schließen allerdings gewöhnlich die Compositionen für die Orgel (wenige Ausnahmen abgerechnet) ohne allen Stimmenwechsel (höchstens wechselt ein forte mit einem piano ab) mit denselben Stimmen, mit denen das Stück anfängt. Dieses Verfahren, welches nur bei ausgearbeiteten Compositionen, wie Fugen und dergl., wo nichts als die Masse von Tönen Effekt bewirken soll, zuläßig seyn dürfte, scheint mir aber ganz unstatthaft zu seyn. Ohne Zweifel muß der Orgelspieler nie außer Acht lassen, daß er ein Instrument dirigirt, welches ein ganzes Orchester repräsentirt. Der Orgelspieler bedenke nur, daß sogar die jetzigen Meister im Pianofortespiel ihr Instrument zum Repräsentanten eines Orchesters zu erheben sich bestreben, und daher auch ihre Tonstücke ohne alle Begleitung größtentheils vortragen.

Erwägt man nun, daß das Pianoforte im Vergleich mit der Orgel weit niedriger als letztere steht, und als ein sehr unvollkommenes und tonarmes Instrument sich darstellt, so wird man nicht nur finden, daß das Orgelspiel im Allgemeinen jetzt auf einer sehr niedrigen Stufe steht, sondern es drängt sich auch die Frage auf, worin wohl der Grund liegen mag, daß das Spiel auf der Orgel mit der Vervollkommnung des Spieles auf andern Instrumenten nicht gleichen Schritt hält? — Der Hauptgrund hiervon liegt wohl unstreitig in der allzukärglichen Besoldung der meisten Organisten und, daß das Orgelspiel nur als Nebensache betrachtet wird. Der Fall ist gar nicht selten, daß der Kirchenvoigt weit anständiger als der Organist honorirt wird. Ich selbst kenne Organisten, die 70, 50, 30 Thlr. — und noch weniger Gehalt haben. Wie soll aber bei einer so niedrigen Besoldung Eifer und Lust, das Orgelspiel, was gewiß sehr nöthig und schätzbar ist, zu erlernen herkommen? — Wer soll erwarten, daß talentvolle junge Musiker bei so kärglichen Aussichten dem Orgelspiel sich widmen sollen? — Oft hört man laute Klagen über Unwissenheit und schlechtes Spiel der Organisten, man bedenkt aber nicht hierbei, daß bei dem kärglichen Honorar des Organisten nur ein Stümper zu erwarten ist. Man besolde nur die Organisten mit einem jährlichen Gehalte von wenigstens 250 bis 300 Thlr. —, so wird es mit dem Orgelspiel bald ganz anders stehen, denn man wird dann in kurzer Zeit sehen, daß weit mehr musikalische Talente dem Orgelspiele sich widmen werden, als es jetzt der Fall ist.

Daß das Orgelspiel aber auch meistens nur als Nebensache betrachtet wird, das liegt klar am Tage, denn die Erfahrung lehrt uns vollkommen, daß die meisten Organistenstellen solchen Personen übertragen werden, welche an und für sich und in der Hauptsache ganz andere, dem Orgelspiele ganz fremdartige Geschäfte betreiben. Daß man nun unter solchen Organisten wenig Meister suchen und finden wird, daran wird wohl Niemand zweifeln, denn diesen Personen fehlt schon in der Regel die nöthige Zeit, um mit dem fraglichen Instrument sich gehörig vertraut zu machen und sowohl die praktische Fertigkeit als auch theoretische Kenntnisse sich zu erwerben, ohne die ein guter Orgelspieler nicht denkbar ist. — Doch genug hiervon. Von dieser Abschweifung, welche ich für überflüssig nicht hielt, will ich zur Sache selbst zurückkehren.

Bei Abfassung dieser *Adagio* habe ich mein besonderes Augenmerk darauf gerichtet,

1) mehr durch Melodie als durch contrapunktische Bearbeitung zu wirken, ohne jedoch den Ernst, die Würde und Heiligkeit des Ortes bei Seite zu stellen, weshalb ich alle Manieren und Verzierungen vermieden habe, und
2) durch Mannigfaltigkeit der Stärke und Schwäche des Orgeltones, sowie durch Einführung mehrerer Ausdruckszeichen mehr Klangfarbe zu bewirken, um die Starrheit des Orgeltones dem menschlichen Gehör weniger fühlbar zu machen.

Um nachstehende Tonstücke richtig auszuführen und vorzutragen, ist eine Orgel mit wenigstens 2 Manualen erforderlich. Es können dieselben allerdings auch auf Orgeln mit einem Manuale gespielt werden, die erwünschte Wirkung wird aber in keinem Falle erreicht werden können.

Auf welche Weise diese *Adagio* vorzutragen sind, wie und wann registrirt werden soll, das habe ich durch Zeichen, welche ich jetzt erläutern will, angedeutet.

ppp bedeutet eine einzige Stimme,
pp „ 2 oder 3 Stimmen,
p „ 3, 4 oder 5 Stimmen,
mf „ 4, 5 oder 6 Stimmen,

je nachdem sie stärker oder schwächer sind, gedeckt oder offen.

f bedeutet sämmtliche 8füßige Stimmen des Hauptwerkes nebst einer Rohrstimme.
ff „ sämmtliche 16-, 8- und 4füßige Stimmen des Hauptwerkes.
fff „ das volle Hauptwerk.
sf „ das plötzliche Herausheben eines Tones oder eines Akkordes.

Letzteres (*sf*) ist auf der Orgel auf zweierlei Art möglich. Erstens, wenn man das 2. Manual ein wenig stärker registrirt, als das 1. und den Ton oder Akkord, welcher mit *sf* bezeichnet ist, auf dem 2. Manual zugleich mit greift; zweitens, wenn man eine schwache Stimme anzieht und bei dem Akkord oder Ton, welcher mit *sf* bezeichnet ist, eine starke Stimme, wie Principal, noch dazuzieht.

Um das *crescendo* auszuführen, ist nöthig, daß man mit der schwächsten, gedeckten 8füßigen Stimme den Anfang macht und die übrigen gedeckten 8füßigen Stimmen, die gedeckten 4füßigen, die offenen 8füßigen, die offenen 4füßigen, die 2füßigen, die gedeckten 16füßigen, die offe-

nen 16füßigen, die Quinten, die Terzen, die schwächeren und zuletzt die stärkeren Mixturen nach und nach zuzieht.

Will man ein decrescendo bewirken, so wird man in der eben angegebenen Weise umgekehrt verfaheen müssen. Die Register sind übrigens hier nicht hastig, sondern langsam anzuziehen. Außer dem nun gedachten crescendo und decrescendo wird noch ein zweites vorkommen, nämlich mit ∧ ∧ ∧ ∧ ∨ ∨ ∨ ∨ unter dem gewöhnlichen Zeichen. Die Ausführung desselben erfordert die größte Präcision. Es muß nämlich da, wo das Zeichen ∧ steht, eine Stimme schnell angezogen und bei dem ∨ wieder abgestoßen werden, und es geschieht dieses bei bestimmten Takttheilen, so wie auch größtentheils bei dem Auftreten einer andern Harmonie.

Dieses crescendo und decrescendo ist der Orgel ganz eigenthümlich, kein anderes Instrument kann dasselbe so ausführen, nicht einmal das Orchester.

Das Zeichen einer Fahne deutet solche Stellen an, wo eine Haad allein spielt und die andere zu der folgenden Stelle auf dem andern Manual, oder auch auf demselben die Register anzieht oder abstößt, je nachdem es verlangt wird.

Das Zeichen einer ○ mit Strich bedeutet das Anziehen der Pedalkoppel.

Das Zeichen + bedeutet das Abstoßen derselben.

Das Zeichen einer durchstrichenen ⊙ mit Fuß bedeutet, daß sich die Tonfarbe ändern soll. Zur Veränderung der Klang- oder Tonfarbe sind vorzüglich die Gambenregister, die Rohrwerke sowie die 16füßigen gedeckten Stimmen, wie Quintatön und Bordun, anzuwenden.

Das Zeichen R.S. bedeutet eine Rohrstimme, welche in Verbindung mit einer oder zwei andern Stimmen zu dee bezeichneten Stelle gebraucht werden soll.

Das Zeichen O.W. bedeutet das 2. Manual.

Das Zeichen H.W. bedeutet das 1. Manual.

Es würde zu weit führen, wollte ich von jeder Nummer eine specielle Beschreibung liefern, welche Stimmen der Orgel bei jeder einzelnen Stelle gebraucht werden können. Um jedoch angehenden Orgelspielern zu zeigen, wie dabei verfahren werden soll, so werde ich zu Nr. 3, welches wohl eines der schwierigsten ist, genau angeben, wie dieses Stück vorgetragen werden soll.

Das pp wird hier mit einee 8- und eiver 4füßigen Stimme (Gedackt und Rohrflöte 4 Fuß) ausgeführt. Bei dem Zeichen ⌈ wird noch eine offene 8füßige Stimme dazu gezogen. Vom 9. Takt an spielt man auf dem Hauptwerk mit Principal 8 und Gemshorn 4 Fuß, in Ermangelung des Gemshornes mit einer andern 4füßigen Stimme. Bei dem 13. Takte kehrt man zum Oberwerke zurück. Bei dem Zeichen ⌈ übernimmt nur eine Hand das Spiel, während die zweite Hand sämmtliche 8füßige Stimmen mit Trompete 8 Fuß des Hauptwerkes anziehet. Bis jetzt ist im Pedal eine 16- und 8füßige Stimme nöthig gewesen. Mit Aufang des 17. Taktes kehrt man zum Hauptwerk zurück und, wo möglich, mit Vermeidung jeder Lücke. In dem Augenblicke, wo die eine Hand den 1. Akkord greift, muß die andere die Pedalkoppel anziehen, weil außerdem das Pedal im Verhältnisse zum Manual viel zu schwach seyn würde. Mit dem Ende des 20. Taktes ist die Pedalkoppel bei dem + wieder abzustoßen, bei dem 11. Takte übernimmt wieder eine Hand allein das Spiel auf dem Oberwerke und die zweite Hand stößt die angezogenen Stimmen auf dem Hauptwerke bis auf die 2 schwächsten 8füßigen wieder ab. Im Augenblicke des Angebens des 2. Achtels im 23. Takt wied die stärkste Stimme im Oberwerk abgestoßen, um aus dem p das pp zu fördern und die Pedalkoppel ist ebenfalls wiedee anzuziehen. Bei dem 25. Takte geht man zum Hauptwerk über und bei dem 26. und 27. Takte ist allemal bei jedem Viertel, wo das Zeichen ∧ steht, eine Stimme nach den Regeln des crescendo anzuziehen. Bei dem 28. Takt ist die Pedalkoppel abzustoßen, eine Hand übernimmt das Spiel auf dem Oberwerk und die zweite stößt die angezogenen Register auf dem Hauptwerke bis auf 2 8füßige wieder ab. Bei dem 30. Takte kehet man zu dem Hauptwerke zurück und bei dem 32. spielt wieder nur eine Hand, während die andere das ppp auf dem Oberwerke vorbereitet, wozu Harmonica, Salicional odtr Gambe 8 Fuß gebraucht werden kann. Bei dee Achtelpause, am Ende des 37. Taktes, muß die eine Hand eine sanfte 8füßige Stimme auf dem Oberwerk und die andere Hand eine Rohrstimme auf dem Hauptwerk noch dazuziehen, um die Hauptstimme, welche im Tenor liegt, hervorzuheben. Bei dem Ende des 41. Taktes kehrt man auf das Oberwerk zurück und bei dem Ende des 43. Taktes spielt die linke Hand wieder auf dem Hauptwerke. Der 46. und 47. Takt wird wieder auf dem Oberwerke gespielt. Den 46. Takt spielt eine Hand allein, während die andere das forte auf dem Hauptwerke vorbereitet. Bei Anfang des 47. Taktes ist das stärkste Register abzustoßen, um das ppp zu bewerkstelligen. Bei dem Anfange des 48. Taktes ist die Pedalkoppel anzuziehen. Die zwei letzten Viertel werden wieder auf dem Oberwerke gespielt. Wo keine Pedalkoppel vorhanden ist, muß man bei dem forte ein oder zwei Pedalstimmen noch dazuziehen.

Ueber den Vortrag dieser *Adagio* im Allgemeinen habe ich noch Einiges zu erinnern. Viele Sänger, besonders aber auch Virtuosen auf dem Piano, lassen bei dem Vortrage melodischer Sätze die begleitenden Stimmen ein wenig vorausgehen und kommen mit der Melodie gewissermaßen nachgehinkt. Auf dem Pianofort mag man dieses nachlassen, auf der Orgel hingegen ist es äußerst unzweckmäßig. Ferner werden auf dem Pianofort Sätze, wie



gern etwas arpeggirt ausgeführt. Diese Art und Weise ist für die Orgel ebenfalls unzweckmäßig. Man schlage jeden Akkord präcis zusammen an. Ueberhaupt ist bei dem Spiele der Orgel die größte Präcision nicht genug anzuempfehlen.

Die Tempi sind nach dem Mälzelschen Metronom genau angegeben, um wenigstens Mißgriffen derselben vorzubeugen. Nicht nur obligates, sondern auch solides Pe-

dalspiel, sowie Kenntniß der Stimmen, muß natürlich vorausgesetzt werden."

Feuilleton.

Kleine Zeitung.

Dresden am 1. December. Vorgestern fand die erste Quartett-Soirée des Concertmeisters **Lipinski** statt. Das Lokal ist der nicht übergroße schöne Saal des Hotel de Pologne, welcher sich vortrefflich zu solchen Musikproduktionen eignet. Das Publikum bestand aus der Elite der Dresdener Kunstkenner und Zirkel und füllte den Saal bis zum Drücken. Am meisten wirkte ein Quartett von Beethoven, in welchem übrigens auch Lipinski Gelegenheit erhielt, die ganze Schönheit seines Bogens zu zeigen. Die große Theilnahme, welche dieses Unternehmen Lipinski's findet, dürfen wir als ein eben so erfreuliches Zeichen betrachten, als diesem der wärmste Dank dafür gebührt.

Berlin am 3. December. Am 22. d. M. ging Rossini's „Italiana in Algeri", in welcher einst die Sontag Alles bezauberte, mit der italienischen Operngesellschaft auf der Königstädter Bühne in Scene. Zugleich fügte sich ein zweites Interesse der Vorstellung bei, nämlich das erste Auftreten dreier neuer Mitglieder: Sga. Marziali und Sga. Sori, beide aus Venedig zu uns gekommen, und ein Sgr. Cioffei, aus Mailand. Es darf diese Acquisition wohl eine sehr glückliche genannt werden. Namentlich ist die Marziali eine Sängerin mit guter Stimme und von tüchtiger Schule. Die Aufführung war eine ausgezeichnete, und nach dem ersten Akte wurde das gesammte thätige Personal gerufen. — Am 27. d. M. gab Musikdirektor **Gottfried Heermann** aus Lübeck im Saale des russischen Hofes ein Concert, worin derselbe sich nicht nur als guter Clavier- und Violinspieler hören ließ, sondern auch als begabter Componist sich zeigte, und als solcher zwar noch rühmens- und beachtenswerther denn als jener. Es ward eine große Sinfonie von ihm aufgeführt, die wahrlich nicht wenige Zeichen hehrer Poesie an sich trägt, und auch hinsichtlich ihrer Form ein vollendetes Kunstwerk genannt werden muß.

Miscellen.

(**Thalberg auf Reisen.**) Thalberg hat eine neue Reise nach Paris angetreten, die er diesmal durch Italien macht. In Triest hielt sich derselbe längere Zeit auf, spielte mehrere Male öffentlich und ward von dem enthusiastischen Publikum fast vergöttert.

(**Neue Oper von Berlioz.**) Wie uns so eben aus Paris geschrieben wird, hat sich auch **Hector Berlioz** noch einmal in der Opern-Composition versucht und eine Oper „La Nonne sanglant" vollendet, zu welcher ihm Scribe den Text schrieb. Wir wollen wünschen, daß er mehr Glück als mit seiner ersten damit haben möchte. Die baldige Aufführung wird das Journal de Debats zu vermitteln wissen.

(**Die vierzig Bergsänger aus den Pyrenäen**) ziehen noch immer in Deutschland und Oesterreich umher, und die Zeugnisse von Spohr u. A. öffnen ihnen überall auch Concertsaal und Theater. Kürzlich waren sie in Wien und durften sich im Kärnthnerthor-Theater hören lassen, aber der Beifall soll nur ein lauer gewesen seyn, so gern man die Präcision ihres Gesanges und das Verdienst ihres Lehrers und Führers (**Roland**) um die Bildung dieser Natursänger anerkannt.

(**Italienischer Flötist.**) In Wien hat ein italienischer Flötist, Namens **Giulio Briccialdi**, mehrere Concerte gegeben, und wird von dort aus als ein Virtuose und Künstler im besten Sinne des Worts gepriesen.

(**Neue komische Oper von Adam.**) Eine Novität der komischen Oper zu Paris, „La main de fer" von Scribe und Leuven und componirt von A. Adam, soll, öffentlichen Nachrichten zu Folge, nur mäßig gefallen haben. Man spricht dem Texte wirksame Situationen zu, doch findet man ihn auch etwas auf die Spitze gestellt, und die Composition nennt man werthlos und schleuderisch. Nur ein Paar Piecen werden ansprechend darin gefunden. Sollte denn wirklich Herr Adam mit seinem einem Postillon sich schon ausgesungen haben? —

(**Fetis in Rom.**) Der als Historiker und überhaupt musikalische Schriftsteller bekannte Direktor des Conservatoriums zu Brüssel, Mr. **Fetis**, befindet sich gegenwärtig in Rom, und hatte das Glück, S. H. dem Pabste vorgestellt zu werden, der seine Ansichten über Zurückführung der Kirchenmusik auf ihre frühere alte Reinheit sehr wohl aufgenommen und ihm auch die Erlaubniß ertheilt haben soll, in der Vaticanischen Bibliothek Untersuchungen nach älteren Musikwerken anstellen und daraus Auszüge nehmen zu dürfen. Als wir diese Nachricht erhielten, fiel uns **Spontini's** Sr. H. dem Pabste überreichtes Werk über Verbesserung der Kirchenmusik in Italien ein, und wer, wie wir, die beiden Männer **Spontini** und **Fetis** als Künstler und Kunstgelehrte kennt, wird auch das Lächeln begreifen, das der Gedanke uns abzwang, die römische Kirche erwarte von **daher** Heil für ihren und namentlich in Italien allerdings tief gefallenen musikalischen Cultus. Wir unsern Theils vermögen übrigens so lange nicht daran zu glauben, bis der in sich selbst verliebte Antiquar Fetis die Beispiele zu seinen „contrapunktischen Studien" neben denen von einem Adam de la Hale, Ockenheim ꝛc. auch aus dem „Ferdinando Cortez", „Nurmahal" oder „Agnes" entnimmt, und die römische Kirche des XIX. Jahrhunderts wirklich dann ihre Weihe über Beides ausgießt.

(**Erneuerte musikalische Zeitschrift.**) Die durch Webers Tod unterbrochene und für entschlafen gehaltene Zeitschrift „Cäcilia" wird von ihren bisherigen Verlegern Schott in Mainz aufs Neue ins Leben gerufen werden. Die Redaktion hat der, besonders als musikalischer Antiquar ausgezeichnete Tongelehrte Herr **Dehn** in Berlin übernommen. Vor der Hand werden 4 Hefte jährlich à 6 – 8 Bogen versprochen.

(**Liszt als Capellmeister.**) Man sagt, der Mainzer Theaterdirektor Schumann habe Liszt für die Direktion seiner diesjährigen Londoner Oper gewonnen; ob wahr oder nicht wahr? können wir nicht entscheiden, und ob gut oder nicht gut — wollen wir nicht entscheiden. Daß die Aktien der Londoner deutschen Oper durch solche Acquisition, und wäre sie auch nur im Scheine wahr, für den Augenblick steigen würden, bezweifeln wir nicht, und Hr. Schumann ist ein zu erfahrener Mann, als daß er nicht wissen sollte, warum er einmal einen selbst absichtlichen Fehlgriff thut.

Redakteur: Hofrath Dr. **Schilling** in Stuttgart. Verleger und Drucker: Ch. Th. Groos in Karlsruhe.

Musikalien-Anzeiger.

Die allgemeine
Musikalische Zeitung,

welche mit Neujahr 1842 ihren 44sten Jahrgang beginnt, wird, wie bisher, in unserm Verlage erscheinen. Sie wird nach wie vor alle wahren musikalischen Interessen zu den ihrigen machen, hat ihre Relationen mit den angesehensten musikalischen Schriftstellern bedeutend erweitert, und es wird ihr von nun an ein wöchentliches Verzeichniss aller neuerscheinenden Musikalien und auf Musik bezüglichen Schriften beigegeben werden. Ihr Preis bleibt unverändert 5⅓ Thlr. für den Jahrgang von 52 Nummern (von durchschnittlich 1½ Bogen) nebst Beilagen und Register. Die Insertionsgebühren betragen 1½ Ngr. für die gespaltene Petitzeile. Die allgemeine musikalische Zeitung ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipzig, im December 1841.

Breitkopf & Härtel.

